

# ArteFacto ∞

Revista de Arte, Cultura y Crítica



# ARTEFACTO

Zona Cultural Autónoma  
Apdo. Postal 6128

# 8

## Editor

Raúl Quintanilla Armijo

## Productor

Juan Bautista Juárez

## Consejo Editorial

Aparicio Arthola	Oscar Rodríguez
Patricia Belli	Tito Chamorro
Dennis Nuñez	Celeste González
Teresa Codina	David Ocón
Juan Bautista Juárez	Francisco Pico

## Consejo Editorial Internacional

David Craven	EEUU
Joanne Bernstein	Inglaterra
Gerardo Mosquera	Cuba
Carlos Blas Galindo	México
Carlos Martínez Rivas	Nicaragua

## Diseño

Raúl Quintanilla Armijo  
Apolonia Gris

## Fotografía

Celeste González

Marzo-Junio  
1994





Te  
lo  
sancocho

# O.I.S.

Oficina de investigación del secreto

Partido entre lo que sabemos y lo que no sabemos de nosotros mismos, está lo que no queremos saber. Perdido en lo que sabemos, está lo que no queremos que sepan los demás. Preguntas que nadie, ni siquiera nosotros mismos, formulamos, y cuyas respuestas, sorprendentemente, tenemos en la punta de la lengua. La lengua que hurga en los pensamientos. La que saborea el secreto.

Este cuestionario proporcionará nuevos temas de conversación entre tu pareja y tus amigos. Nos gustaría poner en contacto a los autores de respuestas afines.

Este cuestionario te quiere tocar la campanilla. Y si es posible, que suene.

- ¿Qué es lo último que has robado?
- ¿Qué hacías con el bocadillo en el colegio?
- ¿Dónde te gusta meter la lengua?
- ¿Cuál es la visión que te querrías llevar antes de la ceguera?
- ¿Qué sitio de tu cuerpo es intocable?
- ¿Qué harías si fueras invisible?
- ¿Qué has perdido para siempre?
- ¿Cuál es tu sueño erótico más reciente?
- De tener que matar a tu padre o a tu madre, ¿a quién salvarías?
- ¿Qué tienes pendiente?
- ¿Sabrías mentir?
- ¿A qué te resistes?
- ¿Guardas los secretos que te confían?
- ¿Te has tomado en serio estas preguntas?

Sexo:

Edad:



# SUMARIO

Editorial

O.I.S.

Puertas de la percepción  
Celeste González

El caso de la señorita Amelia  
Cuento de año nuevo  
Rubén Darío

Pentimento modernista  
Raúl Quintanilla Armijo

Dos poemas inéditos  
Milagros Terán

La joven señora del gallo  
Octavio Robleto

El arte como fuerza formativa  
en América Latina  
David Craven

El corazón  
Otoniel Guevara

La Migala  
Juan José Arreola

Meyer Schapiro: Marxismo y arte abstracto  
Gerardo Mosquera

La visitante  
Nora Muchnik

La saga de Sandino  
Teresa del Conde

El tenedor de mamá  
Jacinta Escudos

No quería inventarse la belleza del óleo  
Teresa Codina

Visiones  
Rafael Trobat

Obra maestra  
José Coronel Urtecho

Grandville, Darío, las fieras y vos  
Francisco Pico

¿Has besado alguna vez a una pantera?  
Charles Bukowski

Pintor de los sueños: Grandville  
Rubén Darío

CMR  
Homenaje Vario  
A Carlos Martínez Rivas

Aproximaciones al Kitsch  
Henry A. Mancía

Job en el muladar  
Octavio Robleto

Repuesta a Sor Filotea  
David Ocón

Mercado por el mercado  
Oscar Fontrodona

Hombre solo  
Aparicio Arthola

Más poesía  
Carola Brantome  
Carlos Vicente Ibarra

Desaparecer  
John Berger

Ocurrencias y veredictos  
Varios

Ovillejos, cartas y mensajes  
María Marcos

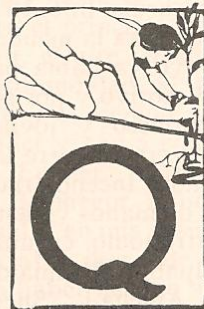
Portadas  
RQA  
y Celeste González



# El caso de la Señorita Amelia

CUENTO DE AÑO NUEVO  
POR  
RUBÉN DARIO

A Julio Piquet.



QUE el doctor Z es ilustre, elocuente, conquistador, que su voz es profunda y vibrante al mismo tiempo, y su gesto avasallador y misterioso, sobre todo, después de la publicación de su obra sobre *La plástica de Ensueño*, quizás podríais negármelo, ó aceptármelo con restricciones, pero que su calva es única, insigne, hermosa, solemne, lírica si gustáis ¡ oh, eso nunca, estoy seguro ¿ Cómo negaríais la luz del sol, el aroma de las rosas y las propiedades narcóticas de ciertos versos ? Pues bien, esta noche pasada, poco después que saludamos el toque de las doce con una salva de doce taponazos del más legítimo Røederer, en el precioso comedor recocó de ese sibarita de judío que se llama Lowensteinger, la calva del doctor alzaba

aureolada de orgullo su bruñido orbe de marfil, sobre el cual, por un capricho de la luz, se veían sobre el cristal de un espejo las llamas de dos bujías, que formaban, no sé cómo, algo así como los cuernos luminosos de Moisés. El doctor enderezaba hacia mí sus grandes gestos y sus sabias palabras. Yo había soltado de mis labios, casi siempre silenciosos, una frase banal cualquiera. Por ejemplo, ésta : « ¡ Oh, si el tiempo pudiera detenerse ! » La mirada que el doctor me dirigió y la clase de sonrisa que decoró su boca, después de oír mi exclamación, confieso que hubiera turbado á cualquiera.

— Caballero — me dijo saboreando el champaña — si yo no estuviese completamente desilusionado de la juventud, si no supiese que todos los que hoy empezáis á vivir estáis ya muertos, es decir, muertos del alma, sin fé, sin entusiasmo, sin ideales, canosos por dentro ; que no sois sino máscaras de vida, nada más... sí, si no su-

piese eso, si viese en vos algo más que un hombre joven de fin de siglo, os diría que esa frase que acabáis de pronunciar: « ¡ Oh, si el tiempo pudiera detenerse ! », tiene en mí la respuesta más satisfactoria.

— ¡ Doctor !

— Sí, os repito que vuestro escepticismo me impide hablar, como lo hubiera hecho en otra ocasión.

— Creo, — contesté con voz firme y serena — en Dios y su iglesia. Creo en los milagros. Creo en lo sobrenatural.

— En ese caso, voy á contaros algo que á otro que vos haría sonreír. Mi narración espero que os hará pensar.

En el comedor habíamos quedado cuatro convidados, á más de Minna, la hija del dueño de casa : el periodista Riquet, el abate Pureau recién enviado por Hirsch, el doctor y yo. A lo lejos oíamos en la alegría de los salones, la palabrería usual de la hora primera del año nuevo : *happy new year ! happy new year !* ; Feliz año nuevo !

El doctor continuó :

— ¿ Quién es el sabio que se atreve á decir *esto es así* ? Nada se sabe. *Ignoramus et ignorabimus*. ¿ Quién conoce á punto fijo la noción del tiempo ? ¿ Quién sabe con seguridad lo que es el espacio ? Va la ciencia á tanteos, caminando como una ciega, y juzga á veces que ha vencido cuando logra advertir un vago reflejo de la luz verdadera. Nadie ha podido desprender de su círculo uniforme la culebra simbólica. Desde el tres veces más grande el Hermes hasta nuestros días, la mano humana ha podido apenas alzar una línea del manto que cubre á la eterna Isis. Nada ha logrado saberse con absoluta seguridad en las tres grandes expresiones de la naturaleza : hechos, leyes, principios. Yo que he intentado profundizar en el inmenso campo del misterio, he perdido casi todas mis ilusiones.

Yo que he sido llamado sabio en academias ilustres y libros voluminosos ; yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines : yo que he penetrado en la Cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plan material del *sabio* al plano astral del *mágico* y al plan espiritual del *mag*, que sé cómo obraba Apolonio el Thianense y Paracelso, y que he ayudado en su laboratorio, en nuestros días, al inglés Crookes ; yo que ahondé en el Karma búdhico y en el misticismo cristiano, y sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos, yo os digo que *no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema*, y que la inmensidad y la eternidad

del *misterio* forman la única y pavorosa verdad.

Y dirigiéndose á mí :

— ¿ Sabéis cuáles son los principios del hombre ? Grupa, jiva, linga, sharira, kama, rupa, manas, buddhi, atma : es decir, el cuerpo, la fuerza vital, el cuerpo astral, el alma animal, el alma humana, la fuerza espiritual y la esencia espiritual...

Viendo á Minna poner una cara un tanto desolada, me atreví á interrumpir al doctor :

— Me parece que íbais á demostrarnos que el tiempo...

— Y bien, dijo, puesto que no os placen las disertaciones por prólogo, vamos al cuento que debo contaros, y es el siguiente :

— Hace veintitres años, conocí en Buenos Aires á la familia Revall, cuyo fundador, un excelente caballero francés, ejerció un cargo consular en tiempos de Rosás. Nuestras casas eran vecinas, era yo joven y entusiasta, y las tres señoritas Revall hubieran podido hacer competencia á las tres Gracias. Demás está decir, que muy pocas chispas fueron necesarias para encender una hoguera de amor...

*Amo-o-r-r*, pronunciaba el sabio obeso, con el pulgar de la diestra metido en la bolsa del chaleco, y tamborileando sobre su potente abdomen con los dedos ágiles y regordetes, y continuó :

— Puedo confesar francamente que no tenía predilección por ninguna, y que Luz, Josefina y Amelia ocupaban en mi corazón el mismo lugar. El mismo, tal vez no : pues los dulces al par que ardientes ojos de Amelia, su alegre y roja risa, su picardía infantil... diré que era ella mi preferida. Era la menor ; tenía doce años apenas, y yo ya había pasado de los treinta. Por tal motivo y por ser la chiquela de carácter travieso y jovial, tratábala yo como niña que era, y entre las otras dos repartía mis miradas incendiarias, mis suspiros, mis apretones de manos y hasta mis serias promesas de matrimonio, en una, os lo confieso, atroz y culpable bigamia de pasión. ; Pero la chiquilla, Amelia !... Sucedió que, cuando yo llegaba á la casa, era ella quien primero corría á recibirme, llena de sonrisas y zalamerías : « ¿ Y mis bombones ? » He aquí la pregunta sacramental. Yo me sentaba regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosas y de deliciosas grageas de chocolate, los cuales, ella, á plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental. El por qué de mi apego á aquella muchachita de vestido á media pierna y de ojos



lindos, no os lo podré explicar, pero es el caso que, cuando por causa de mis estudios tuve que dejar Buenos-Aires, fingí alguna emoción al despedirme de Luz, que me miraba con anchos ojos doloridos y sentimentales: di un falso apretón de manos á Josefina, que tenía entre los dientes, por no llorar, un pañuelo de batista, y en la frente de Amelia incrusté un beso, el más puro y el más encendido, el más casto y el más ardiente ¡qué sé yo! de todos los que he dado en mi vida. Y salí en un barco para Calcuta, ni más ni menos que como vuestro querido y admirado general Mansilla, cuando se fué á Oriente, lleno de juventud y de sonoras y flamantes esterlinas de oro. Iba yo, sediento ya de las ciencias ocultas, á estudiar entre los mahatmas de la India lo que la pobre ciencia occidental no puede enseñarnos todavía. La amistad epistolar que mantenía con madama Blavatsky, habíame abierto ancho campo en el país de los fakires, y más de un gurú que conocía mi sed de saber, se encontraba dispuesto á conducirme por buen camino á la fuente sagrada de la verdad. Fuí ¡ ay ! en busca de la verdad, y si es cierto que mis labios creyeron saciarse en sus frescas aguas diamantinas, mi sed no se pudo aplacar. Busqué, busqué con tesón lo que mis ojos ansiaban contemplar, el Keherpas de Zoroastro, el Kaleb persa, el Kovei-Khan de la filosofía india; el archoeno de Paracceso, el limbuz de Swedenborg; oí la palabra de los monjes budhistas en medio de las florestas del Thibet; estudié los diez sephiroth de la Kabata, desde el que simboliza el espacio sin límites hasta el que, llamado Malkuth, encierra el principio de la vida. Estudié el espíritu, el aire, el agua, el fuego, la altura, la profundidad, el oriente, el occidente, el norte y el mediodía; y llegué casi á comprender y aún á conocer íntimamente á Satán, Lucifer, Ashtarot, Beelzebuth, Asmodeo, Belphegor, Nahema, Lilith, Adrammeleh y Baal. Y en mis ansias de comprensión en mi insaciable deseo de sabiduría, cuando juzgaba haber llegado al logro de mis ambiciones, encontraba los signos de mi debilidad y las manifestaciones de mi pobreza; y estas ideas, Dios, el espacio, el tiempo, formaban las más impenetrable bruma delante de mis pupilas... Viajé por Asia, Africa, Europa y América. Ayudé al coronel Olcot á fundar la rama teosófica de Nueva York. Y á todo esto — recaló de súbito el doctor, mirando fijamente á la rubia Minna — ¿ sabéis lo que es la ciencia y la inmortalidad y todo ? ¡ Un par de ojos azules... ó negros !

— ¿ Y el fin del cuento ? — gimió dulcemente la señorita.

El doctor, más serio que nunca, dijo :

— Juro, señores, que lo que estoy refiriendo es de una absoluta verdad. ¿ El fin del cuento ? Hace apenas una semana he vuelto á la Argentina, después de veintitres años de ausencia. He vuelto gordo, bastante gordo, y calvo como una rodilla; pero en mi corazón, ha mantenido ardiente el fuego del amor la vestal de los solterones. Y, por tanto, lo primero que hice fué indagar el paradero de la familia Revall. « ¡ Los Revall — me dijeron — las del caso de Amelia Revall ! », y estas palabras acompañadas con una especial sonrisa. Llegué á sospechar que la pobre Amelia, la pobre chiquilla... Y buscando, buscando, di con la casa. Al entrar, fuí recibido por un criado negro y viejo, que llevó mi tarjeta, y me hizo pasar á una sala donde todo tenía un vago tinte de tristeza. En las paredes, los espejos estaban cubiertos con velos de luto, y dos grandes retratos, en los cuales reconocí á las dos hermanas mayores, se miraban, melancólicos y oscuros, sobre el piano. A poco, Luz y Josefina : « ¡ Oh, amigo mío, oh, amigo mío ! » Nada más. Luego, una conversación llena de reticencias y de timideces, de palabras entrecortadas y de sonrisas de inteligencia, tristes, muy tristes. Por todo lo que logré entender, vine á quedar en que ambas no se habían casado. En cuanto á Amelia, no me atrevía á preguntar nada... Quizás mi pregunta llegaría á aquellos pobres seres, como una amarga ironía, á recordar tal vez una irremediable desgracia y una deshonra... En esto vi llegar saltando á una niña, cuyo cuerpo y rostro eran iguales en todo á los de mi pobre Amelia. Se dirigió á mí, y con su misma voz exclamó : « ¿ Y mis bombones ? » Yo no hallé qué decir.

Las dos hermanas se miraban pálidas, pálidas, y movían la cabeza desoladamente...

— Mascullando una despedida y haciendo una zurda genuflexión, salí á la calle, como perseguido por algún soplo extraño. Luego, lo he sabido todo. La niña que yo creía fruto de un amor culpable, es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitres años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido su carrera vital. Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desco conocido Dios !

El Dr Z era en este momento todo calvo...

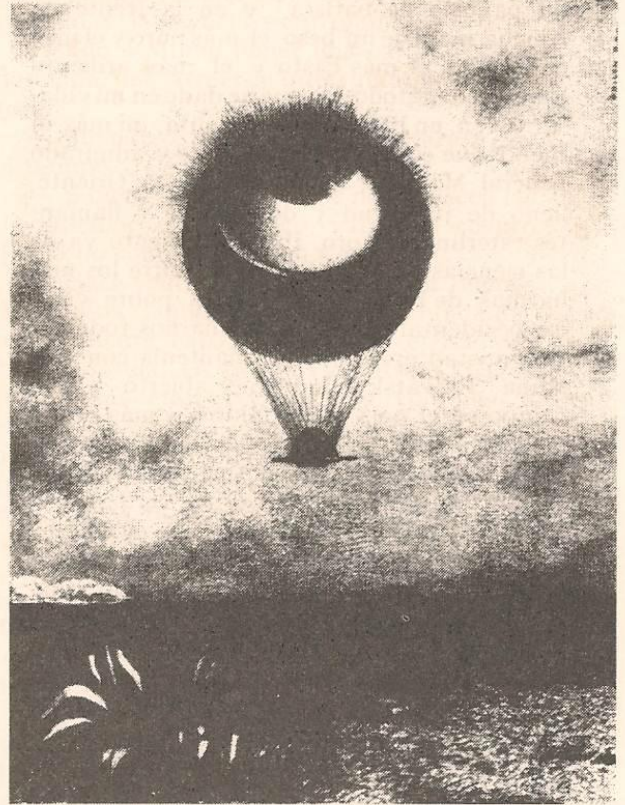
**R**UBEN DARIO.



(Ilustraciones de Basté.)

# MODERNISTA

# PENITIMIENT



" - Eh, miren allá, en el cielo....". Un globo, no lejos, estaba a nuestra vista. Se dirigía como hacia el lado de Mont Rouge.... Seguimos mirando el aerostato, que se acercaba más, cuando no pudimos menos de lanzar un grito: " !Se quema!". Del globo salió una luz, una llama, y luego un humo que nos llenó de espanto a todos....El globo reventado descendió en un momento, arrastrado por el pesado aparato que servía de barquilla. Fue tan rápido eso, que no nos dimos cuenta exacta del tiempo: unos pocos segundos. Oímos el ruido del choque, horroroso choque, como a unos doscientos metros..El espanto parecía que había paralizado a todo el mundo...A lo largo de la avenida, cerca de la rue de la Ga^ite, estaban los restos del globo, y bajo ellos, los despedazados restos de dos bravos hombres.....Ya no pensamos más en pasear ni en paisajes... Nos volvimos, rudamente conmovidos, enfermos a nuestras casas."<sup>1</sup>

# CAZADORES DE COLORES, DE MELANCOLÍAS Y DE FURIAS (Darío y Ramos Martínez)

*Raúl Quintanilla Armijo*

*a Excalibur en la roca*



El que relata el anterior suceso es el desconocido y manipulado poeta Rubén Darío. El mismo de la jornada. Lo hace en *La Caravana Pasa* (1902), conjunto ligero de memorias y vignettes inspiradas en las experiencias nómadas de nuestro poeta en París, Londres y Bélgica. Sus acompañantes de aquella trágica mañana del accidente aéreo, eran el pintor Alfredo Ramos Martínez y el "señor Irurtia". Ambos artistas plásticos y amigos, en el caso de Ramos Martínez, íntimo de Rubén Darío.

La descripción del siniestro y su timing y ritmo casi cinematográfico son sorprendentemente visuales. Conocía acaso Darío el "Ojo Globo" realizado para la edición de la serie *A Edgar Poe* (1882) por Odilon Redon (1840-1916)? Se podía fantasear. Crear nuestros propios "sueños de museo". Ver a Darío trasponiendo aquella mirada macabra y sampaku, la mirada alucinada de Dios, del poema visual de Redon sobre el aerostato de los pobres "Dédalos Modernos". En todo caso a nosotros, al igual que a Redon nos "gusta lo que nunca existió" <sup>2</sup>. El paisaje buscado y no encontrado aquella mañana por el pintor y por el poeta se asimila efectivamente al ambiguo espacio de ensueño presente en la litografía de Redon.

Curiosamente las referencias dejadas acerca de la amistad y relación entre nuestro poeta y el pintor mexicano tienen en su mayoría, este carácter lúgubre y funesto. Y adjetivamos con las mismas palabras usadas en los versos que el panida dedicó al pintor en su *Lira Abierta* <sup>3</sup>. Bastaría recordar

otra anécdota, relatada esta vez por Edelberto Torres, para confirmar lo dicho. En ella, alarmado, el poeta español Gabriel Alomar (1873-1941)... "busca a Alcover con la mala noticia de que Rubén se muere en casa de Alfredo Ramos Martínez, y que debe poner telegramas a los gobiernos de Nicaragua y Madrid a fin de preparar con tiempo el traslado del cadáver, lo que seguramente sería en un barco de guerra" <sup>4</sup>. Esta vez los hechos sucedieron en 1907 en la mediterránea Palma de Mallorca, y claro, Rubén, como no era pendejo y no estaba en la raya ni en la piedrita, no se murió.

Pero volvamos a comenzar: Pausa/ Rewind a lo Montenebros. "Pentimento Modernista y el resto del wiriwiri..." Pentimento como efecto pictórico dado por el tiempo actuando sobre los pigmentos y medios y barnices y ceras de abejas conseguidas en baños de María, de la historia. Pentimento como por azar. A tras luz: otra realidad. La otra realidad: Ramos Martínez como figura clave en la evolución visual de Darío y posteriormente del movimiento pictórico mexicano mismo; Rubén Darío como protagonista central del Modernismo y como uno de los primeros latinoamericanos en ejercer la crítica de arte.

Alfredo Ramos Martínez, práctico e inmerecido desconocido de la plástica mexicana y latinoamericana jugó un papel clave en la consolidación del gusto pictórico y visual de Rubén Darío. Fue él, según Antonio Oliver Belmas, "quizá el pintor que mejor conoció" al poeta <sup>5</sup>.



Alfredo Ramos Martínez Retrato de Belinda H. Palavicini, 1915.

Juntos a partir de 1902 recorren las exposiciones y museos de aquel París bohemio y sensual de principios de siglo. "¡Cuántas veces hemos recorrido juntos el Louvre o el Luxemburgo, conversando de las hermosas obras de los maestros, de la belleza eterna", exclama el poeta" <sup>6</sup>.

El mexicano era, según Darío que lo "retrata": "un apasionado del color.....de los que honran el escaso grupo latinoamericano de París... de los que triunfan apoyados en su sinceridad e impulsados por su pasión artística". "El gran Leonardo, más que Miguel Angel, le hace ver la Humanidad; su Gioconda es la madre, la esposa, la querida, la hembra completa.." "...Lucrezia Crivelli , para él, es el ser de adoración; nada había como los ojos de esa mujer, que son todo un poema de encanto...Ama a Rembrandt, a Velázquez -"un dios pintado"-....Se entusiasma con Boticelli, exquisito y refinadamente sentimental... En lo moderno, ve que Millet sólo podría decirlo todo, le colocaría al lado de Leonardo, en los tonos del Arte....Y Carriere, y Corot, y Turner, y Whistler? Son sus dioses también. Y saluda a Sisley, a Claude Monet, con sus armonías de sol..." <sup>7</sup>

Rubén Darío, cuyos primeros textos o reseñas críticas conocidas datan de mediados de la década del 90, cuando sus tiempos bonaerenses, también tenía ya su propio Panteón Artístico. Recordemos que nuestro poeta inició temprano su formación estética-literaria. Ya en 1877, a los diez años se topa con *El Quijote*, quizás ilustrado por Dore, por qué no?, con *Las Mil y Una Noche*, con *La Biblia*, y con la *Corina* de Madame Stael. Cinco años después penetra obsesivamente en lo que será su "alma mater de dimensión universalista" <sup>8</sup>: La Biblioteca Nacional. Allí Darío conocerá la "Biblioteca Clásica de Madrid", la "Biblioteca de Autores Españoles de Rivadenera", conocerá también a Gautier, a Hugo, a Zola, a Mendés, a Flaubert, a Coppée y a Chespirito. Lueguito en El Salvador, como si fuera poco ya, se encontrará con Francisco, no Pico, sino Gavidia y su manía por los alejandrinos y sus mu-

taciones. Darío era, pues a estas alturas de la escalera, un hombre de gusto, si bien en formación, sólido y ampliamente formado. Gusto modelado a conciencia y a la braca por el poeta mismo.

En Chile vendría la "Confirmación", el "Rito de Pase" de Rubén hacia lo Cosmopolita. Es decir, en Chile nuestro poeta se topa por vez primera y de frente con la dicotomía de la modernidad. Y por modernidad entendemos claramente la inserción de América en el mercado capitalista mundial. La modernidad como "progreso" y como opresión de las clases trabajadoras. La reacción de Rubén será de ambivalencia. De amor y de desprecio. En todo caso, Darío y su obra se irán "vinculando a los valores de las burguesías desarrollistas y nacionales, sustentadas en el liberalismo político, de los países latinos del Continente..." 2. Bien lo sintetiza Angel Rama cuando afirma categóricamente que "lo que se ha llamado modernismo en literatura no es otra cosa que lo que en política se llama liberalismo". 10.

Allí en Chile se profundizan sus lecturas. Voala. Allí se dan sus primeros contactos visuales con el arte europeo finisecular. Todo ocurre entre vino tinto y piernas perfumadas de hembras blancas y ya europeizadas en las diversas elegantes y apastichadas mansiones de los "patricios chilenos de la época" 11. "Para Darío, la capital chilena constituía la revelación de la urbe moderna, el centro cultural que necesitaba para gestarse plenamente" (JEA).

"!Quién sabe si Rubén Darío se soñó en ese aire mucho antes de leer a Verlaine y de ver ningún cuadro auténtico de Watteau!" reflexiona acertadamente Pedro Salinas y luego, aclarándonos el entorno del poeta, cita al chileno Armando Donoso para decirnos que en "la redacción de *La Epoca*, el gran diario chileno...había un salón griego, adornado con regios mármoles; un salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin". Y que decir de los "apar-

tamentos presidenciales" de Pedro Balmaceda repletos de bibelots y japerías?, o de la mansión de Isidora Cousiño con sus 4 salas "virtuales"? 12. Salones falsificados con esplendor de imitación, como los llama Salinas. Salones y bibliotecas que seguramente maravillaron a Darío, presagiando el kitsch y el pastiche de su obra, germen irreductible, estamos seguros, para una relectura del simulacro posmodernista.

En Chile, Darío, como hemos dicho, se encuentra con los primeros originales o travestis de originales. Conoce, es casi seguro a Watteau, a Chardin, a Durand, a Corot y a Boucher. Visita también de manera incansable no sólo las colecciones privadas, sino también los Salones Anuales y las Pinacotecas Públicas de Santiago. Habrá que señalar también el conocimiento que tiene Darío acerca de los principales críticos y ensayistas de arte de Francia y Europa (Gautier, Musset, Blanc, Saint Victor, Wolff, etc), así como de los de Santiago mismo (Grez, Lastarria, etc). En su libro "A. de Gilbert", como lo señala Arellano, Rubén Darío nos permite plenamente ver su arsenal teórico a la hora de sus inicios críticos.

A su llegada a Barcelona en 1898, Rubén Darío, era ya la "starlet", por no decir el Sol, del Modernismo, movimiento éste de ruptura y respuesta a la crisis del capitalismo de finales de siglo. "Darío"- como claramente lo sostiene Yurkievich 13 "es el primero en salir del estrecho círculo de las literaturas nacionales, el primero en vivir por doquier,...en preconizar y encabezar un movimiento literario internacional...(el primero) en promover una reflexión teórica sobre la literatura, en asumir la crisis, las rupturas, el desgarramiento que caracterizan a la conciencia de nuestro tiempo". Con él, y esta afirmación está de moda ahora que llegó la hora del discurso posmoderno y bla bla bla, realmente comienza nuestra modernidad, pero modernidad, ojo, con ciertos bemoles (especialmente plásticos).

Darío, profesaba ya una estética que consideraba al arte como algo "esencialmente aristocrático"<sup>14</sup>. Modernidad y Aristocracia, vaya contradicción. Y las cosas no terminarán allí. En el mismo año de 1898 Darío escribió dos textos que nos ubican claramente los "contradictorios" nortes de aquella estética dariana. Uno de aquellos textos, norte literario, estaba dedicado a la mismísima fiera Esteban Mallarmé (1842-1898), sacerdote supremo y divo máximo del Simbolismo, quién había publicado ya su seminal y "vanguardista" "L'Après-midi d'un Faune", con el cual se revolucionó la poesía francesa en 1876. El otro texto, suerte de norte plástico, estaba dedicado, al más que conservador y anquilosado además de "prodigioso maestro de luz que se llamó Puvis de Chavannes". Pintor simbolista y gran decorador de panteones, hoteles y museos del siglo XIX. Puvis había sido defendido en sus difíciles inicios únicamente por Gautier y por Banville, y admirado y reconocido luego por todos los poetas y por los futuros héroes de la primera vanguardia. Es decir, admirado por Gauguin, Seurat, Van Gogh y Aristide Maillol, los más "simbolistas" del grupo impresionista. Puvis, habrá que recordar, también había sido maestro de Eduardo Schiaffino, pintor dibujante argentino, muy amigo de Darío y a quien debemos uno de los más logrados dibujos de nuestro poeta.

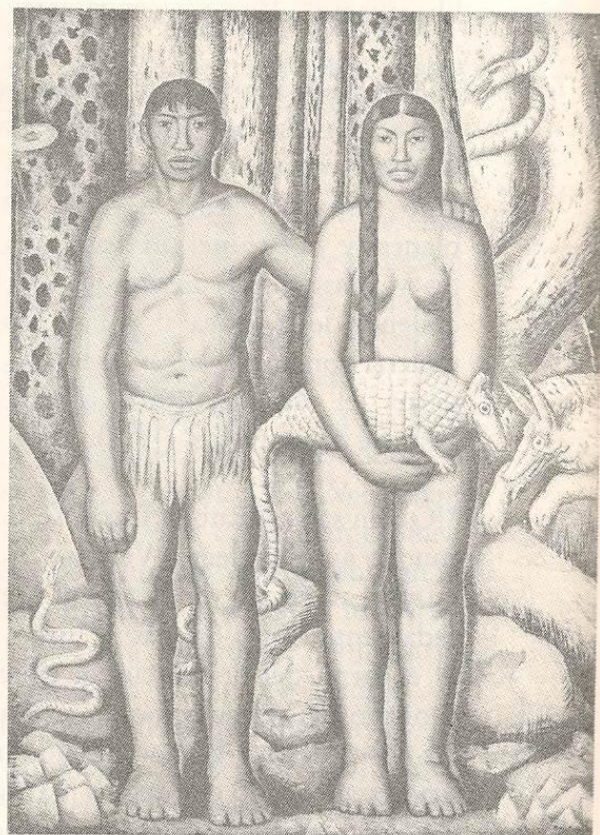
Reflexionemos ahora un poco. Por un lado Darío avala, emula y se apropia, en cierta manera, de la vanguardia literaria francesa. Es decir de la vanguardia mundial a nivel de las letras. Allí están sus tempranos y preclaros textos, poemas y estudios acerca de Mallarmé, de Rimbaud, del Conde Lautremont, incluso del Marqués de Sade. Es decir, Darío como par de las vanguardias literarias y de sus rupturas. Por el otro, el poeta se "encoqueta" con Puvis y su retorno hacia los orígenes, mientras rechaza y condena la ruptura plástica de la primera vanguardia plástica (impresionista y postimpresionista).

Si, Rubén Darío admira a Puvis, y a los Prerafaelitas, a los Primitivos Italianos, a Moreau, a

Beardsley, y a Watteau y su tan añorado siglo XVIII, incluso admira a Redon y a Grandville, precursor oscuro del surrealismo y de Disney. Pero al llegar a las vanguardias de finales del siglo XIX y de principios del XX, Darío cambia su percepción y comprensión de los fenómenos y lenguajes plásticos. Extrañamente pareciese que al asumir la plástica plenamente su "autonomía", es decir al gestarse en ellas lo "moderno" propiamente dicho, Darío se desencanta con la misma. Es su privilegio, estamos claros.

Es interesante sí, y paradójico lo que ocurre, con respecto al "gusto" plástico, en el interior de la mente y a través de la visión modernista de Darío. En el caso de Puvis, como en el de los Prerafaelitas, ambos favoritos de Rubén, bien podríamos aplicar la misma tesis que Heidegger aplica al "poeta romántico" como "descubridor del ser, y por ende del origen mismo" como "interrogador desde lo más profundo de la lengua, (con) su mirada arraigada en el pasado"<sup>15</sup>. Al contrario, en el caso de las vanguardias plásticas, rechazadas por el poeta, sucedía que "su modernidad revolucionaria estaba enteramente volcada hacia el futuro". Darío era ajeno a ella.

A los representantes de esa "modernidad revolucionaria", es decir a los im-



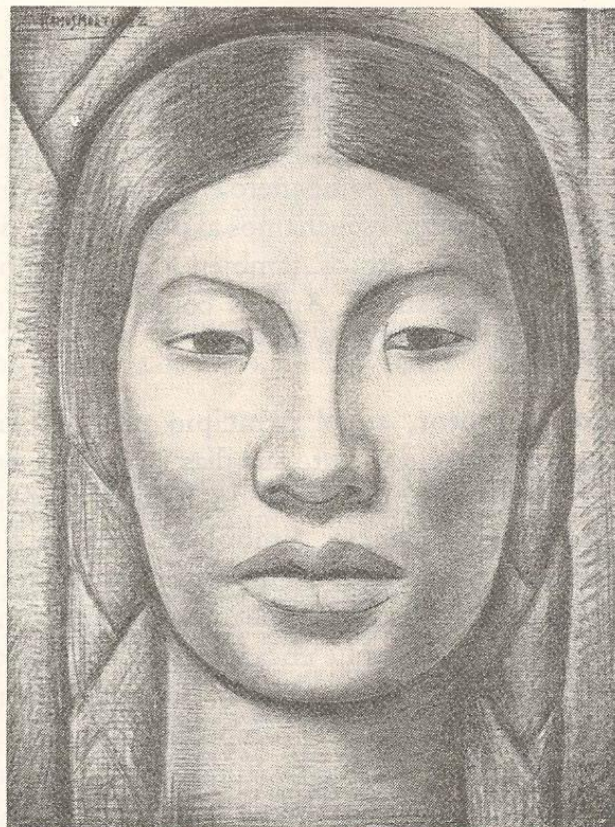
Alfredo Ramos Martínez / Americanos aborígenes,

presionistas y a los postimpresionistas y luego a los fauves (1905), expresionistas (Die Brücke 1905) y cubistas (1908), que en aquellos entonces luchaban por romper con el academicismo y el status que, Darío prácticamente los desvaloriza o los condena.

Así cuando Rubén llega a comentar algo sobre las vanguardias pictóricas impresionistas lo hace de manera jocosa y poco solidaria. Su historia de "Boronalli", el burro pintor <sup>16</sup>, representante y "paradigma" de la escuela "Ultraimpresionista" es realmente, a pesar de la joya de su cinismo, un golpe bajo a la primera vanguardia pictórica. Y lo mismo ocurre cuando se topa con Marinetti y surge el texto crítico de Darío titulado "Marinetti y el futurismo" <sup>17</sup> en donde nuestro poeta "desmenuza" punto por punto el manifiesto del italiano, tildándolo al final de juvenil, infantilista, "nietzscheano y de violencia acrática y destructora".

Incluso en el extraño e impresionante confrontamiento de Darío con Auguste Rodin (1840-1917) ocurrido el mes de julio de 1900, triunfa el Darío conservador y "amante de la belleza". Rodin, el gigante de la escultura, "maravilloso de fuerza y de gracia artística, que domina a la inmediata, vencedor en la luz, maestro plástico y prometeico encendedor de vida.." pero también "...cultivador de la fealdad, torturador del movimiento...incomprensible, excesivo, ultravioleta" aturde y confunde a nuestro poeta. Darío encuentra dos Rodines y se queda con el primero, con el "vencedor de la luz". El otro, el "ultravioleta", el de la autonomía del fragmento, es decir el moderno, lo desconcierta. Por cierto, el encuentro produjo quizá su mejor texto monográfico acerca de la plástica moderna <sup>18</sup>.

Pero realmente en vez de mirar a Darío como un retrógrado en cuanto a los avances de la plástica, quizá más bien habría que señalar que era un reducido número de personas los que comprendían y defendían entonces a la vanguardia pictórica. Así, en el clima literario de los ochenta,



Alfredo Ramos Martínez / Malinche, 1935

la propuesta y visión estética de Puvis y en general del Preraphaelismo era la que gozaba de mayor popularidad entre los círculos literarios, tanto franceses como hispanoamericanos radicados en París <sup>19</sup>. Antes, habrá que recordar, que en la primera mitad del siglo XIX "desfilan por la poesía francesa teorías y prácticas de un tipo de poesía *fusionista*, integradora de todas las artes". Es Gautier y su poesía "absolutista" (Poesía= música, escultura, pintura, elocuencia...). Son los Románticos y los Parnasianos "y luego Verlaine (quienes) van adscribiendo a la lírica funciones absorbentes de todas las demás artes" <sup>20</sup>.

Rubén Darío venía de esta tradición. Era comprensible, pues de alguna manera, su rechazo hacia las vanguardias plásticas "autónomas". Zola (1840-1902) en su polémica relación, de apoyo inicial y de burla grotesca al final, con Cezanne, ya había abanderado una actitud similar a la del nicaragüense <sup>21</sup>.

Ramos Martínez, por su lado, era un verdadero ecléctico que fatigaba sus ojos y sus manos en la Capital del Arte. Darío al conocerlo se encuentra con un hermano y compañero en la "Religión del Arte". Y Cuando escuchamos al poeta hablar de Ramos y de sus gustos, también lo escuchamos hablar de los suyos. Ambos coincidían en lo general en sus actitudes estéticas.

Para el pintor, aquel principio de siglo en Europa, específicamente sus días en París y en Londres, fueron un período formativo con fuertes reminiscencias simbolistas. Epoca de búsquedas y entrega continua al oficio de pintor. "Ramos posee una ciencia del dibujo y una composición del color que encantan; yo le he visto realizar maravillas, y enseguida, con un descontento que yo lamentaba, romperlas", nos dice el poeta. "Era", nos sigue diciendo Darío, con un poco de exageración fraterna, "un puro pintor de la tradición velasquina-rembradesca, es decir, de los que encuentran la poesía en las cosas mismas, y buscan en cada cosa que pintan la psicología, ya sea una persona, o un paisaje, o una flor".

Era, es decir, hermano no sólo de los grandes artistas de todos los siglos, sino además del propio poeta. Notoriamente Darío finaliza uno de sus textos consagrados al pintor con las siguientes palabras: "El acepta el tiempo en que le tocó nacer; pero en verdad os digo que hay en su espíritu atavismos espirituales que vienen de épocas más bellas, más nobles, más caras al pensar, al sentir, que nuestra época". De nuevo el poeta plantea su ideal: el retorno al paraíso primigenio. El retorno al pasado con su implícito rechazo del presente y del futuro. Cuando Ramos Martínez retorna a México, las frases de Rubén se volverán proféticas. Los atavismos de Ramos Martínez provenían no de lo grecolatino, como imaginaba el poeta, sino de los Olmecas, Teotihuacanos y Mayas.

Es importante hacer notar que Darío, quien muchas veces escribió para "ayudar" a un amigo



Alfredo Ramos Martínez / Retrato de Rubén Darío.

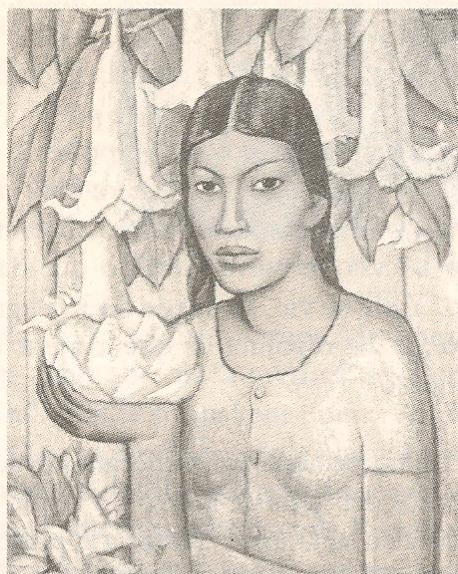
artista en necesidad, también fue cuidadoso y crítico en los juicios emitidos con respecto a Ramos Martínez. "Es de los que pintan poesías y tienen un ideal grande para hacer brillar pronto a su país mexicano en el arte del mundo, puesto que, si localiza, hará en pintura lo que Grieg, musicalmente, en su tierra del Norte" - decía el poeta, ubicando a Ramos Martínez en una etapa intermedia de su desarrollo pictórico. Luego Ramos Martínez, quien viviría treinta años más que Rubén, tendría tiempo para cambiar y desarrollar un estilo y una teoría más vigorosa y de raigambre americanista, confirmando la mirada de Darío.

Con respecto a las divergencias estéticas entre ambos artistas, son curiosas dos anotaciones, ciertamente tempranas de Darío acerca del pintor. En la primera, Darío nos dice: "Contrariando ciertas opiniones mías, (Ramos Martínez) concluía: <En definitiva, esta época dejará sus huellas como las anteriores...El poeta, el pintor,



el escultor, haciendo con sinceridad, serán siempre grandes. > Es un plausible eclecticismo y una virtud de entusiasmo que me complazco en alabar. Ramos es la fantasía, pero también el buen sentido." O sea que Darío, al contrario del mismo Ramos Martínez, no creía en la nobleza de lo moderno. Su fe, como lo hemos señalado anteriormente,<sup>22</sup> estaba en el retorno al pasado. Modernista pues, pero no moderno. En todo caso antimoderno por anticapitalista. En la otra sorprendente opinión de Darío, este afirma lo siguiente: "Siempre me ha complacido mucho que (Ramos Martínez) no mezcle literatura en su realización pictórica"<sup>23</sup>. Sorprendente y contradictoria por dos razones, una, porque Darío realmente estaba aparentemente bastante cerca de la pintura literaria del XIX y dos, porque el propio Ramos Martínez, paradójicamente, practicaba justo una pintura literaria. Bastaría ver su cuadro "La Primavera" de 1905 y luego toda su obra "gringa" de las décadas del 20 y 30, tan ligada al indigenismo y a sus literaturas, para contradecir al poeta.

Pero hablemos un poco más de Ramos Martínez. Había venido a París, gracias a la ayuda de mistress Phoebe A. Heart, millonaria norteamericana. Lo sabemos por el mismo Darío. Ella era



Alfredo Ramos Martínez / La india de las floripondias.

la madre del director del *New York Journal*, y tenía no sólo a Ramos becado, sino a toda una pléyade de artistas jóvenes. Miss Heart, la Señora Corazón, sostuvo al pintor mexicano por espacio de tres años, "sin más condiciones que estudiar y producir". Luego le dijo: "Le voy a quitar la pensión. Ya usted está hecho, ya ha sido aceptado en los salones y vende sus cuadros. Ahora no se mueva de París. Luche. Venza. Complétese usted".<sup>24</sup>

Y como era de esperarse en una historia modernista el pintor triunfa, no sin antes sufrir las bastas y pérfidas penalidades de la life y del mercado capitalista. Oigámoslo al artista mismo: "Cuando me quedé sin pensión, me sostenía la esperanza de verme algún día con elementos para desarrollar lo que desde hace tiempo persigo, y esta sola idea me dio fuerzas para no desmayar ante las pruebas tan duras porque pasé....Inmediatamente me puse a trabajar en una fábrica de bibelots artísticos....Ganaba apenas para vivir. Luego caí en manos de judíos abominables, para quienes trabajé de día y de noche, quedando toda la utilidad para ellos. Hice ilustraciones para ciertas casas y fue lo mismo. Ya desesperado me fuí a Londres, llevando mi cartera de acuarelas. Desde ese día mi vida cambió. Me las aceptaron todas en el círculo de acuarelistas: a los pocos días adquiriría una el duque de Devonshire".<sup>25</sup>

En el invierno de 1906 y la primavera de 1907 Darío y Ramos se vuelven a encontrar. Esta vez en la Isla de Oro, la encantadora Palma de Mallorca. Darío acababa de retornar de la Conferencia Panamericana en Río en donde entre "ministros pigmeos" y las humedades sonoras de la Condesa de Río Janeiro, había ardido en deseos carnales y desvíos políticos. Al regresar a París se había encontrado con el asedio implacable de Rosario Murillo. Partió entonces hacia el homérico Mediterráneo, tan querido y vivido ya por él en una y mil odiseas de sus eternas y omnipresentes lecturas.

En la Isla de Oro, Darío se encuentra con tres fantasmas: Raymundo Lulio, "el hermitaño y caballero que llevaba en su espíritu la suma del Universo"; George Sand, "inspirada y cálida hembra de letras" y Federico Chopin, "el más lunático y melancólico de los pianistas" <sup>26</sup>. Con ellos Rubén sostendría agitadas tertulias esquizofrénicas.

Allí en Mallorca, en la villa del barrio "El Terreno" Rubén Darío se instaló con su Princesa Paca. No lejos vivía Ramos Martínez. Juntos de nuevo saldrían "a cazar colores y melancolías". Juntos "recorren la isla en alegres jiras de arte y poesía; ambos sondean la antigüedad clásica del Mediterráneo". Los acompaña a veces Santiago Rusiñol, el pintor de los jardines de España, el Xarau de la pluma incisiva. Será entonces, al final de su estadía de la primavera de 1907 cuando a Darío "casi, casi" lo "matan" sus broderes.

Ramos y Darío no se volverían a ver hasta el año de 1910. Entonces José Madriz, presidente de Nicaragua, nombra a Darío enviado extraordinario a las fiestas del Centenario de la Independencia de México. Un año antes en 1909 los yanquis le habían pasado la cuenta a Zelaya por haber amenazado la hegemonía mercantil de los Estados Unidos. Su dignidad le valió la famosa y tristemente celebre "Nota Knox", con la cual se iniciaba la intervención abierta de los Estados Unidos en Nicaragua.

Durante el viaje de Darío a México, éste se entera de la "visita" de dos acorazados yanquis a Bluefields y de la "renuncia" del sucesor de Zelaya, su amigo José Madriz. "...Si le diré"- le comenta Darío a un reportero en La Habana, expresando más que claramente sus sentimientos- "que deplo-ro mucho que haya sido en los Estados Unidos donde se ha fomentado la revolución que ha derrocado a mi adicto el presidente Madriz".

Desde entonces hasta el triunfo revolucionario de 1979 el Departamento de Estado establece la nueva relación de dependencia política y

económica que Nicaragua mantendría con los Estados Unidos. Darío llega pues a México como birote solo. No recibiría nunca respuesta a su telegrama solicitando nuevas órdenes al nuevo gobierno vendepatria. Gobierno que más bien estaba "haciendo tabla rasa de la obra de Zelaya en todos sentidos, y a Rubén amigo de Zelaya, se le considera como enemigo de los Estados Unidos, de manera que ratificarle la misión diplomática sería un acto enemistoso para el imperio que sólo exige vasallaje" <sup>27</sup>. Darío, así, al llegar a México no representa "oficialmente" a nadie. ¡Aunque quien sabe!.

En su autobiografía cuenta lo siguiente: "Al llegar a Veracruz, el introductor de diplomáticos, señor Nervo, me comunicaba que no sería recibido oficialmente a causa de los recientes acontecimientos; pero que el Gobierno mejicano me declaraba huésped de honor de la nación. Al mismo tiempo se me dijo que no fuera a la capital y que esperase la llegada de un enviado del Ministerio de Instrucción Pública. Entre tanto una gran muchedumbre de veracruzanos, en la bahía, en barcos empavesados y por las calles de la población, daban vivas a Rubén Darío y a Nicaragua, y mueras a los Estados Unidos.... Y mientras esto sucedía, en la capital, al saber que no se me dejaba llegar a la gran ciudad, los estudiantes en masa, e hirviente suma de pueblo, recorrían las calles en manifestación imponente contra los Estados Unidos. Por primera vez, después de treinta y tres años de dominio absoluto, se apedreó la casa del viejo Cesáreo que había imperado. Y allí se vio, se puede decir, el gran relámpago de la revolución que trajera el destronamiento" <sup>28</sup>.

En medio de toda esa samotana creada por los zarpazos del "país de hierro", y como lo apunta el poeta en su Diario <sup>29</sup>, estaría el pintor Alfredo Ramos Martínez acompañando siempre fielmente a Rubén Darío. Hay que mencionar que desde que se supo de la llegada de Rubén a México, Ramos se dedicó, como secretario de la recién creada "Sociedad Rubén Darío", a la

preparación de los festejos y honores que serían dedicados al poeta. Ante la "imposibilidad" de Darío de llegar a la capital, Ramos se traslada a Veracruz adonde el poeta. Lo acompaña entonces a Jalapa, a Coatepec, a Teocelo y finalmente lo sigue en su viaje de retorno hasta La Habana, en donde se despedirá del poeta. No se volverían a ver más.

Ramos Martínez permanecerá en México donde se zambulle nada discretamente en la vida cultural y política de su país. Cuando el golpe usurpador de Victoriano Huerta y el asesinato del presidente Madero, Ramos Martínez, en una actitud a las claras oportunista<sup>30</sup>, apoya a la nueva dictadura y saca partido con la creación en 1913 de la Escuela al Aire Libre" en Santa Anita Ixtapalapa.



Alfredo Ramos Martínez / La india de Tehuantepec, 1930

A la Escuela al Aire Libre Ramos Martínez la bautizó con el nombre nada original de "Barbizon". Sera allí donde surgirá un nuevo espíritu creador. O sea que, como lo señala Jean Charlot, "paradójicamente, la libertad artística tuvo que esperar hasta la dictadura militar de Victoriano Huerta". Y acá conviene seguir un poco con Charlot y su fundamental libro "El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925". Es él uno de los pocos en valorar la verdadera dimensión y

significado de Alfredo Ramos Martínez y su obra plástica y didáctica. El nos presenta claramente el aporte pedagógico del pintor: "Aunque en cierta forma menospreciado por los historiadores del movimiento muralista, Ramos Martínez difícilmente podría ser subestimado como un catalizador. Una vez en el poder, regularizó el trabajo al aire libre....había abierto las puertas a la reforma y esta entró con fuerza tras

él, un simún de ardientes vientos revolucionarios que barrió el pasado de la Academia San Carlos..."

En aquel "insólito retoño del viejo San Carlos", creado por el amigo de nuestro Rubén, encontraron inspiración y provocación, entre otros, David Alfaro Siqueiros, Fermin Revueltas, Ramón Alva, Emilio García Cahero y José Clemente Orozco, quien al entrar en contacto con la

estética impresionista de Ramos Martínez la rechaza llegando "a la conclusión de que los paisajes no eran su vocación".<sup>31</sup>

Tras la caída de Huerta, Ramos Martínez es echado de la dirección de la escuela. Su sucesor sería el estrambótico y díscolo Gerardo Murillo, pintor paisajista, vulcanólogo y agitador cultural revolucionario, mejor conocido por su alias de Dr Atl. En todo caso ya Ramos había plantado

la semilla del nuevo arte mexicano. La estancia del Dr Atl en la escuela resultó aun más corta que la de Ramos y pronto huyó hacia Orizaba llevándose con él a la vanguardia del estudiantado. "Los cadáveres reemplazaron (para ellos) como modelos a los moldes de yeso, en la medida en que la clase cambiaba del aula al campo de batalla"- nos recuerda Charlot.

Una vez ido Atl, la escuela, que él había transformado en un verdadero "taller", cae en un período de decadencia y crisis. Nada pasa hasta que en 1920 regresa nuevamente Ramos Martínez. "Su fervor por las reformas" -nos informa Charlot- "se asemejaba al de su predecesor". Y era cierto, en un documento programático de la época elaborado por Ramos Martínez podemos leer lo siguiente: "...Las clases han sido transformadas en talleres libres..Los cursos de composición han sido cancelados...Se han fundado escuelas al aire libre...manteniendo a los alumnos mañana, tarde y noche en comunión directa con la vida misma y con nuestras costumbres. Como resultado, el gusto ha sido orientado hacia lo propio, NUESTRO NACIONALISMO, con un gran éxito a su favor" <sup>32</sup>. Toda esta reforma, junto a la labor de Atl, preparó la tierra fecunda para el posterior surgimiento de la Escuela Mexicana y sus "tres grandes, que eran dos: Orozco" <sup>33</sup>.

Nacía entonces, con la fundación de la escuela de Coyoacán, nuevamente la esperanza para el desarrollo del arte moderno en México. Allí "...los jóvenes artistas cultivaron el posimpresionismo en la atmósfera agradable y quieta de esta simpática fundación...que, dada su comodidad y segregación, insistentemente recordaba un sanatorio". "Allí en el encantador estanque de Coyoacán -su lema, el verso de Darío: *la virtud es ser calmado y fuerte*- se refleja el follaje, las nubes, y los escasos rostros errantes que se inclinan sobre su borde" <sup>34</sup>. Y el que hace estas idílicas descripciones no es sino el chico malo de Diego Rivera.

Fue esta la época del apogeo de Alfredo Ramos Martínez y su "estética lírico-anárquica".

Agustín Lazo, en su "Voz de La Pintura Mexicana" nos dice, resumiendo la labor didáctica de Ramos: "...su labor de maestro fue siempre provechosa para las nuevas generaciones de estudiantes. Su respeto por la sensibilidad de cada uno de sus discípulos y su dinamismo que se transformaba en entusiasmo colectivo, salvaron dos veces a los futuros pintores de perecer en el tedio, en la rutina, en la mugre de las aulas sombrías. En las dos escuelas de pintura al aire libre con las que contrarrestó la influencia académica, siempre hubo higiene mental, estímulo, y un consejo o una reprimenda oportunos para la dignidad y la renovación del oficio de pintor".<sup>35</sup>

Pero como la tortilla siempre da vueltas, la misma libertad surgida al romper las cadenas del academicismo terminaron por barrer con la concepción estético-pedagógica de Ramos. El era un hombre, que al igual que Darío creía en el "arte por el arte". Creía pues, en "el carácter original y sagrado del individualismo". Y contra esta postura surgiría el grupo muralista en ciernes, con su credo social y comunal. La verdad del caso sí, es que había sido Ramos Martínez precisamente el que los había despertado de la pesadilla odiosa de la academia.

Como artista, la evolución de Ramos había sido notable. Iniciándose en un estilo vinculado a las corrientes decimonónicas, avanza pronto hacia las nuevas corrientes impresionistas y post-impresionistas de principios del siglo XX. Será este lenguaje impresionista y su afán por el "plein-air" lo que Ramos llevará a México. Allí su obra se divide en dos vertientes: por un lado la docencia liberadora y anárquica de las escuelas al aire libre y por el otro la continuación de su obra pictórica. Si comparacemos estas dos facetas, su pintura se vería afectada notoriamente. Evidentemente la razón no es de correspondencia biunívoca. Lo que sí sucedió fue que Ramos "no pudo preservar por largo tiempo su obra personal" como lo señala Agustín Lazo y pronto cae en la trampa de "las solicitudes del triste mercado que exigía

retratos, flores ficticias, paisajes exóticos....". De esta manera la "solidez de la materia (pictórica) cedió paso a una pasmosa virtuosidad incontralada". Y realmente no asombra la similitud con el caso de Rodrigo Peñalba en Nicaragua. Corrieron la misma suerte.

A principios de 1930 Ramos Martínez se traslada a vivir a California. Allí continúa su labor artística y docente. Se vincula entonces a la Southern California School entrando en contacto con las diversas corrientes artísticas del país del norte (especialmente con las de la costa Oeste). Es entonces cuando nuevamente Ramos tiene el tiempo para la retrospectión y la auto-crítica. Ocurre así nuevamente un viraje en su arte. Se aleja de los retratos decorativos a lo "art-deco", característicos de su última etapa mexicana, y concibe "un lenguaje visual fuertemente estilizado, que afirmaba su unidad temática y estilística con la Escuela Mexicana" <sup>36</sup>.

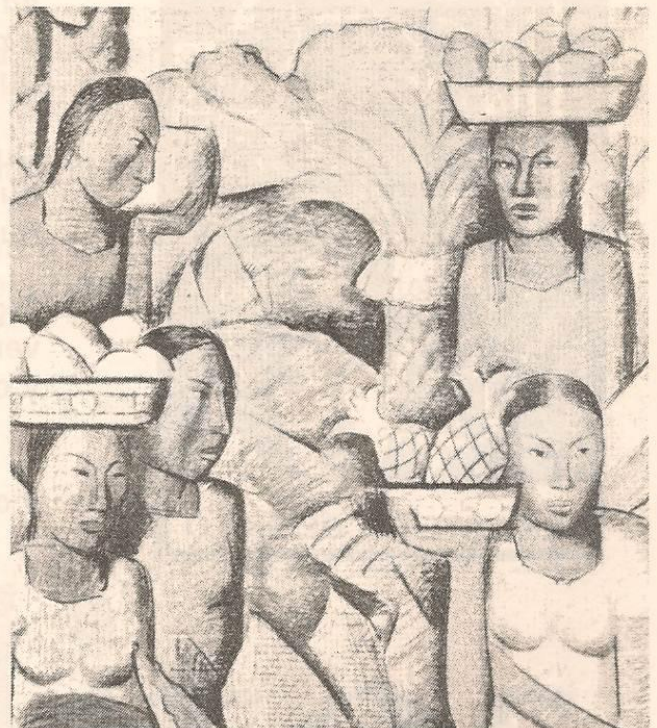
Cumplíanse así, otra vez, las palabras de Rubén Darío con respecto a su broder Ramos Martínez: "El artista que ha luchado bajo tantos soles y en diferentes países, y que ha fatigado sus pupilas viendo obras maestras y que ha sufrido horas amargas apenas consolado por el azul de sus ilusiones, tiene derecho a no seguir más consejo que el de su capricho, que será el de su destino" <sup>37</sup>.

29 Enero 1994  
Managua  
Desolation Row

#### NOTAS:

1. Rubén Darío, *La Caravana Pasa!* Obras Completas Afrodisio Aguado
2. Correo de la UNESCO, 1993
3. Rubén Darío, *Canto Errante*
4. Edelberto Torres, *La Dramática Vida de Rubén Darío*
5. Antonio Oliver Belmas, *Este Otro Rubén Darío*
6. Rubén Darío, *Páginas de Arte!* Obras Completas A.A.
7. Rubén Darío, *Alfredo Ramos Martínez!* Páginas de Arte
8. Jorge Eduardo Arellano, *AZUL... DE RUBEN DARIO!* Nuevas Perspectivas/ OEA 1993

9. Ibid 8
10. Ellen Banberger, *Rubén Darío: La influencia de una época*
11. Pedro Salinas, *La Poesía de Rubén Darío*
- 12, 13, 14. JEA Ibid 8
15. Sami Nair, *Rimbaud, Ladrón de Fuego!* Revista Unesco julio-agosto 1993
16. Rubén Darío, *El Burro Pintor!* Films de Paris
17. Rubén Darío, *Marinetti y el futurismo!* Letras
18. Rubén Darío, *Rodini!* Peregrinaciones
19. *Las Bellas Artes/ Tomo 7!* Impresionistas y Postimpresionistas
20. Ibid 8
21. Meyer Schapiro, *The Apples of Cezanne/ Modern Art*
22. Raúl Quintanilla Armijo, *De Hermandades y\_Femme Fatales/ Artefacto #4,* 1992
23. Rubén Darío, *Un Peregrino del Arte.*
24. Rubén Darío, Ibid 18
25. Rubén Darío, Ibid 7
26. Rubén Darío, *Autobiografía*
27. Ibid 4
28. Rubén Darío, Ibid 21
29. Alberto Ghirardo, *El Archivo de Rubén Darío*
30. Raquel Tibol, *Jose Clemente Orozco*
31. Jean Charlot, *El Renacimiento del Muralismo Mexicano*
32. Ibid 26
33. Cardoza y Aragón
34. Ibid 26
35. Agustín Lazo, *Voz de la Pintura Mexicana/ El Hijo Pródigo*
36. Juliana Murphy Campbell, *Alfredo Ramos Martínez/ Latin American Art*
37. Rubén Darío, *Un Peregrino del Arte.*



Alfredo Ramos Martínez / Vendedora de frutas.

# 2 poemas

Que el roce de su ala no me arrastre  
que pase de lado, obtuso  
vago, loco, desquiciado.

Que no quede prendida en mi memoria  
la visión de su figura.  
Que puedan mis ojos esquivar su mirada.

Que olvide que existo en esta circunstancia  
en este país, en este fin de siglo  
en que lavo mi rostro en un cuenco vacío  
y reparo en la suerte  
que avisan las líneas de mis manos.

Que no vuelva a tocarme con su dedo de luz,  
que no anhele dejarme marcada  
que su aliento no caliente mi almohada.

Diganle sí que cuando el día muera  
venga en la noche a visitar mi cama  
y que cabalgue sobre mí  
sin verme el rostro  
sin decirme su nombre  
y que mañana  
como un ladrón se esconda.



La Oveja 26/100 Elzou 11-15

## Milagros Terán



Una vez más con los miedos a cuestas  
la sombra de mi sombra que me envuelve  
en esta noche roja en que no duermo.

Los acontecimientos reflejan los colores  
de este día que muere.  
El mar gris balancea la silenciosa góndola  
donde la verde mente no cesa de pensar.

El amarillo túnel que conduce a la locura  
aguarda al pie de la montaña  
de tu pecho,  
allí donde no pienso,  
allí donde no existe luz ni tiempo  
solo la eterna rebeldía dominada  
entre tus brazos fuertes de animal pensante  
que mueven el compás de mi torso  
elástico y perfecto hasta estallar.

Esta noche en que no puedo dormir  
observo tu rostro plácido,

envidio tu paz.

Guardo tu cabeza divina en la memoria  
en este instante de miedos eternos.

# inéditos





# La joven señora del gallo

## (sueño)

La casa era grande; tenía corredores amplios, frente a un patio sin cerco en la parte posterior. Este patio comunicaba con el patio vecino y por allí, justamente, entró la joven señora al corredor de la casa.

Apenas si traía puesta una prenda amarilla que la cubría como hoja de parra. En el pecho un portabusto del mismo color, ceñido, que más bien ayudaban a que los senos desbordaran en exhuberancia.

Ella era gordita, baja, con un cuerpo bien formado.

-Vengo a traer mi gallo-dijo; dirigiéndose a una señora que estaba de pie, en el extremo de una mesa larga. Este era el comedor. En el patio se veía un gallo blanco, indiferente, picoteando bajo una mata de chaguite.

-Si, claro. Allí lo tiene- contestó la otra señora, con entusiasmo y señaló hacia el gallo.

-¿Ya me lo puedo llevar?- preguntó la joven señora.

-Ahora mismo- replicó la señora de la casa,  
-Por algo se lo regalé. Mientras decía esto

intentó subirle un poco el portabusto a la visitante, pero ella rió mucho y se encaminó hacia donde estaba el gallo. Quiso agarrarlo y el animal la esquivó. En carrera torpe se metió al corredor, huyendo de la persecución que la joven señora había iniciado. Yo la miraba y no encontraba pretexto para serle útil.

-¿Quien es? -le pregunté a la señora de la casa.

-Es la esposa del vecino,-me respondió.

Tras la persecución del gallo ella resbaló, cayendo boca arriba, riendose. Me apresuré para ayudarla a levantarse y me asaltó la tentación de caer a su lado.

-Ud, es provocativa-dije.

-¿De veras?, me respondió y se echó a reir.

Se levantó sola. Fue a coger el gallo que cansado se había refugiado en un rincón de la casa; se lo acomodó bajo el brazo. Hizo un gesto de despedida con la mano y se marchó por el patio, riendo.



**Octavio Robleto**

Julio, 1985

David Craven



# ARTE COMO FUERZA FORMATIVA EN AMERICA LATINA

En su libro titulado *Nicaragua tan violentamente dulce* el escritor Julio Cortázar observó: "La cosa es así: apenas se llega a Nicaragua, la del 19 de julio por supuesto, la palabra cultura empieza a riquetear en los oídos, forma parte de una temática y de programa extremadamente variados y basta muy poco tiempo para advertir que esa palabra tiene una connotación de la que carece en países donde sólo se la usa en un nivel que algunos llamarían privilegiado pero que yo prefiero calificar de elitista. De inmediato se tiene aquí la clara sensación de que tanto el ministerio de cultura como cualquiera de las otras instancias del gobierno han expandido desde un primer momento el concepto de cultura, le han quitado ese barniz siempre un poco elegante que tiene por ejemplo en el occidente

europeo, han empujado la palabra cultura a la calle como si fuera un carrito de helados o de frutas, se la han puesto al pueblo en la mano y en la boca con el gesto simple y cordial del que ofrece un banano; y esa incorporación de la palabra al vocabulario común y cotidiano expresa lo que verdaderamente importa como carga, su explosiva, maravillosa, riquísima carga actual y potencial para cada uno de los habitantes del país. Y si mi ejemplo está quizá despertando ya el apetito de algunos de ustedes, lo completaré diciendo que en nicaragua todo lo que es, pude ser o llegará a ser cultura no me

parece visto como un componente autónomo del alimento social, no me parece visto como la sal o el azúcar que se agregan para darle más sabor o más sazón a un plato de comida; aquí yo siento que el plato y la cultura son ya una misma cosa, que en última instancia la cultura está presente en cada uno de los avances, de las iniciativas y de las realizaciones populares, que no es ya el privilegio de los que escriben muy bien o cantan muy bien o pintan muy bien,

sino que la noción parcial de la cultura ha explotado en miles de pedazos, que se recomponen en una síntesis cada vez más visible y que comporta igualmente miles de voluntades, de sentimientos, de opciones y de actos."1.

Con ésta observación, Cortázar ha señalado el punto en cuestión más profundo para nuestra discusión de hoy. Nos referimos a la posición de Bertold Brecht que el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para construir la realidad. Según ésta interpretación, que fué tan central al proceso de la Revolución nicaragüense de 1979, el arte es formativo más que reflectivo, y productivo más que reproductivo. O mejor dicho, el arte es una fuerza primaria del proceso de autodeterminación de parte de un pueblo.

Lejos de incrementar meramente la distribución de trabajos artísticos, el Frente Sandinista y la Unión Nicaragüense de Artistas Plásticos enfrentaron directamente los problemas de cómo y quién produce arte. Muchas de las aclamaciones conferidas a la revolución fueron a causa de la manera en la que se alteraron estos modos de producción cultural. En la nueva Nicaragua aumentó dramáticamente no solo la tasa de alfabetismo de 50 % a casi un 90 % sino que este país centroamericano promocionó grandemente el alfabetismo estético de su población en conjunción con la expansión de los recursos artísticos de la nación. (Lamentablemente tengo que decir que ahora mismo la tasa ha declinado a solamente un 70% desde la victoria de UNO en febrero de 1990. Y no

sorprende, el acto infantil -que ha sido condenado internacionalmente- del derechista alcalde Arnoldo Alemán responsable en 1990 de la destrucción de varios murales públicos, incluyendo el bien conocido mural de Alejandro Canales en el Parque Luis Alfonso Velázquez que celebraba los grandes éxitos de la cruzada nacional de alfabetización de 1980.)

En ambos casos, estos desarrollos fueron realizados por medio de lo que Paolo Freire ha llamado un "método dialógico" para el progreso cultural. Tal método dialógico rompe con la concepción tradicional de la cultura como un ente fijo transmitido a personas pasivas. En su lugar, el método dialógico promueve una participación activa (o "diálogo") por parte de los varios sectores sociales, organizaciones populares y grupos étnicos, para enriquecer y también extender el arte y el conocimiento que fueron ya adquiridos. En el proceso, tanto la cultura nicaragüense en general como su arte en particular llegaron a significar algo intelectualmente más complejo, no obstante inteligible públicamente - dos factores normalmente

antitéticas en una sociedad no revolucionaria.

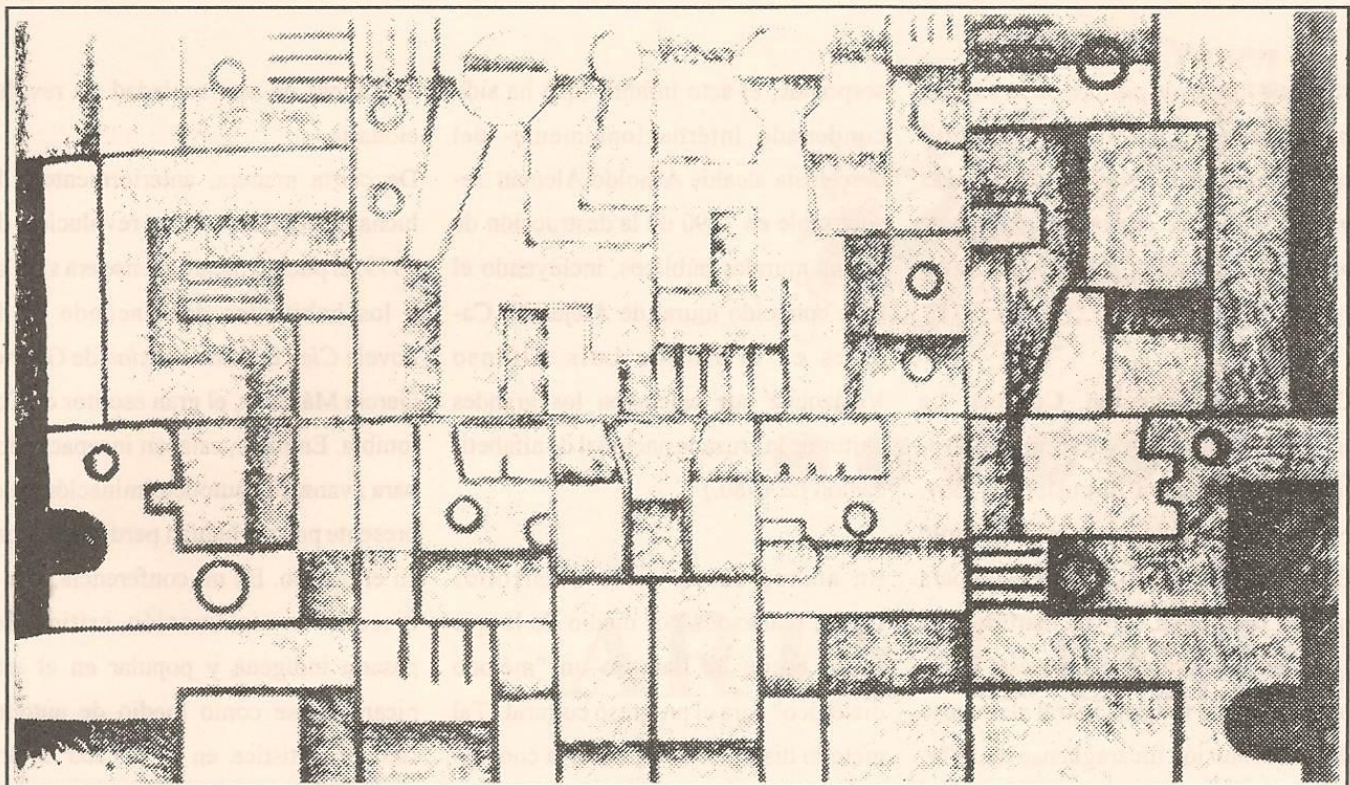
De cierta manera, anteriormente a la lucha Sandinista y a la revolución de 1979, el pueblo nicaragüense era similar a los habitantes de Macondo en la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, el gran escritor de Colombia. En parte, estaban incapacitados para avanzar la autodeterminación en el presente porque habían perdido su lugar en el pasado. En mi conferencia, voy a discutir la reclamación crítica del pasado indígena y popular en el arte nicaragüense como medio de autodefinition artística en la década de los ochenta. Esta síntesis nueva en el arte a través de un diálogo de lenguajes culturales muy distintos formó la base para nuevas configuraciones sociales que a



María Gallo / Mujer vendedora.

**La reclamación crítica del pasado indígena y popular en el arte nicaragüense:**

**Santos Medina y María Gallo**



Santos Medina / La Unidad Revolucionaria de Indoamericanos, 1982.

su vez fueron de importancia para la transformación de la sociedad.

Voy a analizar algunas obras de arte nicaragüenses para enfatizar el papel del arte en general como parte de la reconstitución de la identidad. El primer ejemplo es un cuadro bastante conocido, de Santos Medina, titulado *La Unidad revolucionaria de Indoamericanos*, que ganó un premio en 1982 en el Certamen Nacional de Nicaragua y también en 1984 en la Bienal de la Habana. Un atributo obvio de esta pintura es su intercambio enriquecedor entre el arte de la vanguardia occidental y el arte pre-colombino de América Central. Esta pintura al óleo, (técnica inventada por lo que llamamos "high culture" del oeste,) se vincula con el Cubismo de Georges Braque y Pablo Picasso, especialmente como ha sido mediatizado por Diego Rivera en sus cuadros cubistas; por el guatemalteco Carlos Mérida en

sus murales y las pinturas pictográficas del uruguayo Joaquín Torres García.

Esta conexión recuerda además a Gauguin y Picasso, entre otros, quienes fueron responsables del uso de arte no occidental (africano-antillano) para revitalizar el arte europeo al mismo tiempo que Europa dominaba el mundo a través del colonialismo y bajo la ideología de la supuesta "superioridad" de la cultura oficial de Europa. Irónicamente y como Meyer Schapiro ha observado, la ascendencia mundial de Europa en términos económicos y políticos ocurrió conjuntamente con la devaluación del arte oficial de Europa, por parte de las vanguardias, a favor del arte producido por las víctimas del colonialismo.

Si consideramos el cuadro de Santos Medina bajo una perspectiva más amplia, reconocemos que existe una afinidad formal tan fuerte con la cerámica

pre-colombina como con el arte europeo. Contrariamente a los cuadros cubistas en los que una fragmentación distinta de formas se une a una disjunción dinámica del espacio, la obra de Santos Medina tiene una lógica pictórica diferente. La causa es su sentido del espacio más preciso y menos fluido en su imbricación de los fragmentos que constituyen la composición. Consecuentemente, la densidad y el entremezclado de la construcción de Santos Medina no tiene el mismo efecto del Cubismo europeo. Este aspecto de la obra de Medina está basado mucho más en la Cerámica Luna de Nicaragua que data alrededor de 1200 A.C.

Además Santos Medina combina este atributo con un uso de una línea incisiva que deriva de la cerámica policroma llamada Cerámica Nandaime que fue producida en la península Nicoya en la costa nicaragüense alrededor del 800

A.C. También aparecen elementos alusivos semejantes a los glifos figurativos de la Cerámica Nicoya. Para profundizar este diálogo con la cultura indioamericana, Santos Medina usa un impasto que resulta de una mezcla de óleo y arena, cuya textura es más similar a la textura de la cerámica pre-colombina que a la de un cuadro occidental.

En adición, los colores usados por Santos Medina son los de la tierra nicaragüense durante una época en la que la referencia a elementos naturales era importante no solamente en las artes visuales sino también en la literatura, cómo por ejemplo en el poema "Las tortugas" del Padre Ernesto Cardenal o en el testimonio de Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*.

El uso de este estilo discursivo y dialógico en un lenguaje visual más o menos abstracto fue explicado por el crítico nicaragüense Luis Morales así: "La pasión por un lenguaje abstracto como elemento para comunicar sensaciones más abiertas y también para avanzar la participación de los espectadores, es decir un arte sin una narrativa concluida, ha sido un atributo emergente desde hace mucho tiempo". La reclamación de estos elementos de la cultura indígena y popular no ha sido hecho sin una reconstitución crítica. Una pintura de María Gallo *Mujer vendedora*, funciona a través de una interacción con la escultura indígena y cómo una crítica del machismo tradicional. Hay un diálogo de imágenes muy claro entre su cuadro y un cuadro famoso de

Paul Gauguin titulado, *Mujeres con Mangos* de 1888. María Gallo, con una perspectiva feminista da a su pintura un aire de intimidad contrario a la familiaridad excesiva en la obra de Gauguin, una sensibilidad relajada contraria al erotismo más calculado del cuadro de Gauguin. Además, Gallo hace referencia dialógica a la tradición popular de escultura de marmolina en formas tanto básicas como elegantes, tan elementales como sofisticadas, que fueron parte en el renacimiento del arte pre-colombino que ocurrió a través de los Centros Populares de Cultura en los ochenta.

María Gallo fué la coordinadora nacional de los programas de instrucción de pintura y plástica en esta red de Centros establecidos durante el proceso revolucionario nicaragüense.

través de la construcción de un lexicón de signos de clase para comunicarse con sectores determinados. Sin embargo la *Rezeptiongeschichte* (o teoría de recepción) del oeste presupone en general dos factores en contra del proceso cultural tan dinámico y transgresivo que ocurrió en Nicaragua en los ochenta, es decir, espectadores estáticos y obras de arte concluidas. Al contrario, el arte revolucionario de Nicaragua, a causa de su carácter dialógico, fue responsable de la redefinición del espectador usando una significación abierta.

En lugar de comunicarse con una audiencia no cambiante, este arte dialógico y de mestizaje fue importante para reconstituir su audiencia como parte de una reformulación de las artes visuales en términos más avanzados. A

En el caso de la audiencia de los cuadros de Santos Medina y María Gallo como las pinturas de la escuela campesina primitivista de Solentiname la teoría de recepción está en lo cierto al decir que un lenguaje "elige" su audiencia. Tal selección se produce a



María Gallo / Mujer vendedora.

la vez que este arte de Medina y Gallo, entre otros, fue reafirmando algunas experiencias comunes en la estética, produjo también nuevas experiencias culturales gracias a sus combinaciones originales. El intercambio que resultó fue viejo y nuevo a la vez, como una reafirmación simultánea a una reconstitución. Finalmente, la confluencia de estos lenguajes visuales -y sin lenguajes no hay trabajo colectivo o valores comunes- fué un aspecto fundamental de un proceso de transformación cultural tan importante cómo los cambios económicos y políticos ocurridos en nicaragua durante los ochenta.

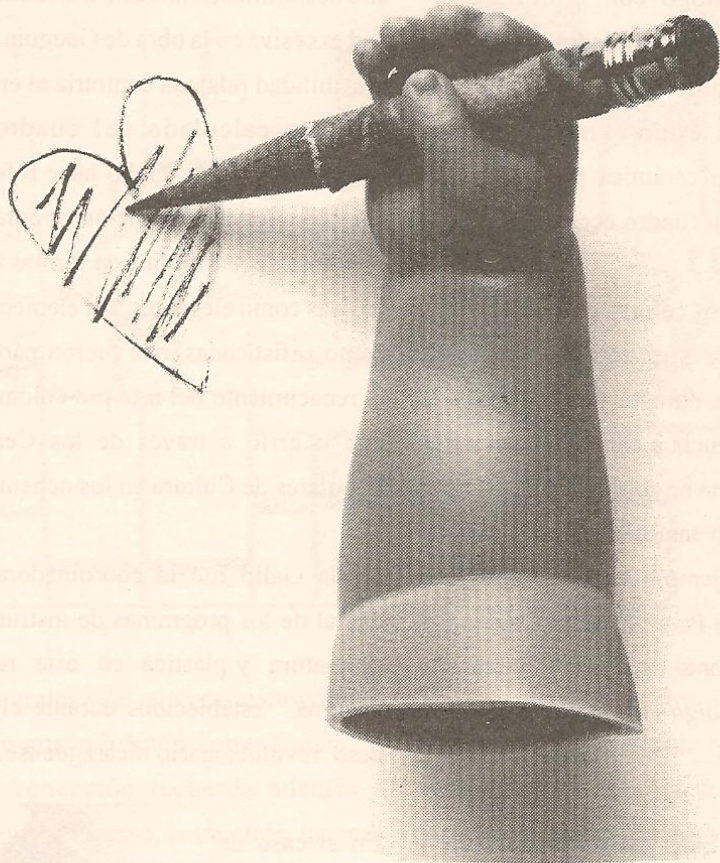


NOTA y asterisco

1. Julio Cortázar. *Nicaragua tan violentamente dulce*, editorial Nueva Nicaragua. 1983.

\* Conferencia presentada en la National Convention of Latin American Studies de Canadá.

Universidad de Carleton Ottawa, octubre 1993.



EL CORAZÓN me lo inventé  
para fraguarle en él nuevas palabras  
para decirle  
algo más extrajero que el amor  
algo más consistente que la fidelidad  
un violín más intenso que soñar  
Me lo inventé  
para sobrevivir a la utopía  
para que mi libertad tibiara almohada  
Mi corazón no existe  
Existe Ella  
Ella que no lo nombra  
Mí corazón no existe  
Existen las palabras.

**Otoniel Guevara**

# LA MIGALA\*

*La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye.*

*El día en que Beatriz y yo entramos en aquella barraca inmundada de la feria callejera, me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino. Peor que el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada.*

*Unos días más tarde volví para comprar la migala, y el sorprendido saltimbanqui me dio algunos informes acerca de sus costumbres y su alimentación extraña. Entonces comprendí que tenía en las manos, de una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar. Recuerdo mi paso tembloroso, vacilante cuando de regreso a la casa sentía el peso leve y denso de la araña, ese peso del cual podía descontar, con seguridad, el de la caja de madera en que la llevaba, como si fueran dos pesos totalmente diferentes: el de la madera inocente y el del impuro y ponzoñoso animal que tiraba de mí como un lastre definitivo, Dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de hombres.*

*La noche memorable en que solté a la migala en mi departamento y la vi correr como un cangrejo y ocultarse bajo un mueble ha sido el principio de una vida indescriptible. Desde entonces, cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña, que llena la casa con su presencia invisible.*

*Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal. Muchas veces despierto con el cuerpo helado, tenso, inmóvil, porque el sueño ha creado para mí, con precisión, el paso cosquilleante de la araña sobre mi piel, su peso indefinible, su consistencia de entraña. Sin embargo, siempre amanece. Estoy vivo y mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona.*

*Hay días en que pienso que la migala ha desaparecido, que se ha extraviado o que ha muerto. Pero no hago nada para comprobarlo. Dejo siempre que el azar me vuelva a poner frente a ella, al salir del baño, o mientras me desvisto para echarme a la cama. A veces el silencio de la noche me trae el eco de sus pasos, que he aprendido a oír, aunque se que son imperceptibles.*

*Muchos días encuentro intacto el alimento que he dejado la víspera. Cuando desaparece, no sé si lo ha devorado la migala o algún otro inocente huésped de la casa. He llegado a pensar también que acaso estoy siendo víctima de una superchería y que me hallo a merced de una falsa migala. Tal vez el saltimbanqui me ha engañado, haciéndome pagar un alto precio por un inofensivo y repugnante escarabajo.*

*Pero en realidad esto no tiene importancia, porque yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada. En las horas más agudas del insomnio, cuando me pierdo en conjeturas y nada me tranquiliza, suele visitarme la migala. Se pasea embrolladamente por el cuarto y trata de subir con torpeza a las paredes. Se detiene, levanta su cabeza y mueve los palpos. Parece husmear, agitada, un invisible compañero.*

*Entonces, estremecido en mi soledad, acorralada por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible.*



\*MIGALA: Araña del género Mygale. Son las arañas de mayor tamaño, de costumbres nocturnas, y su régimen es entomófago. Se encuentran en todas las regiones tropicales y subtropicales, pero abundan principalmente en América del Sur. Los animales maléficis como la Migala constituyen un motivo tradicional de la literatura fantástica.

**Juan José Arreola**

# SCHAPIRO MEYER

**A**sombra la hostilidad que los críticos y teóricos marxistas tuvieron hacia el arte abstracto. Esta iba más allá de la condena al modernismo implantada por el estalinismo y los fascismos en los años 30, manifestación del dominio de un poder estatal autoritario y supuestamente colectivista sobre actividades simbólicas de individualismo exacerbado. El arte no figurativo era el polo opuesto del realismo socialista implantado como doctrina oficial en Europa del Este, China y Corea del Norte.

Este último era justificado por el epistemologism, un discurso estético de corte hegeliano, basado en una teoría literariocéntrica del reflejo que valoraba el arte como una forma de conocimiento por imágenes, diferente del conocimiento por conceptos propio de la ciencia. El arte era mejor según más información fuese capaz de transmitir acerca de lo exterior así mismo, y en especial acerca de la sociedad. Su método era la mimesis, el "reflejo activo", que encontraba su expresión más alta en el

realismo socialista, culminación de un esquema evolucionista que transitaba por el realismo romántico, el realismo social, etc. No es difícil comprender entonces que el arte abstracto no sólo fuera anatemiado por su individualismo propio de una "sociedad decadente", sino además por ser "un caos de manchas, líneas, puntos o combinaciones de sonidos que nada significan ni expresan" <sup>(1)</sup>, o sea, por su incapacidad para brindar conocimiento en virtud de su vacío semántico.

Desde los manuales y las instituciones soviéticas, el rechazo a la abstracción se contaminaba hacia todos lados. En el segundo lustro de la década del 30 el "vanguardista" Brecht atacaba con rabia a los pintores abstractos, acusándolos de estar al "servicio de los que mandan" por abandonar las capacidades de denuncia social del arte <sup>(2)</sup>. La condena al abstraccionismo era tal vez su única coincidencia en materia de arte con Lukács, quien todavía afirmaba en 1963: el llamado arte abstracto ha producido un pseudo-ornamentalismo, vulgari-

zando y deformando el reflejo de la realidad para poder hacer así algo pseudo-ornamental y pseudo-decorativo, pero sin descubrir nada verdaderamente auténtico en el dominio de la ornamentación propiamente dicho. <sup>(3)</sup>

Más allá de la influencia del dogmatismo soviético y su omnisciencia científica, los marxistas, que querían transformar la realidad, desconfiaban en general de un arte que parecía huir de ella. Aunque algunos tuvieran posturas más flexibles hacia el modernismo, o aún participasen en él, acusaban a la no figuración de escapismo, formalismo o inexpresividad.

Así hacía, por ejemplo, Juan Marinello <sup>(4)</sup>, quien, sin embargo, simpatizaba con los movimientos de vanguardia y había protagonizado los inicios de ellos en Cuba, durante la década del 20. En América Latina, donde con frecuencia la vanguardia tuvo un enfoque social y contribuyó de manera notable a la construcción de identidades frente a la asimilación neocolonial, era demasiado incongruente



# MARXISMO Y ARTE ABSTRACTO

atacar al arte moderno, el más progresista en lo social tanto como en lo cultural. Pero éste no era el caso de la abstracción --dado su lenguaje anobjetual--, por lo que a menudo los intelectuales de inclinación marxista la anatematizaban por quedar al margen de una suerte de agenda general progresista del modernismo en el continente. El escritor Miguel Otero Silva llegó a polemizar con un concretista, concluyendo que la abstracción era un lenguaje impropio de la pintura<sup>(5)</sup>. En Europa, Garaudy había intentado tender puentes entre realismo y modernismo, revelando facultades cognoscitivas en este último, estrategia iniciada por Mariátegui en los años 20<sup>(6)</sup>. Pero su "realismo sin riberas" no era infinito: se detenía precisamente frente al arte abstracto y el pop<sup>(7)</sup>.

Todavía a comienzos de los 60 los marxistas interesados en la semiótica insistían en la ausencia de significados inherente a la ausencia de figuración. Para Galvano de Ila Volpe la plástica abstracta constituía el "formalismo por excelencia", al hacer del medio

(signo visual) un fin. En cambio, consideraba a la música un sistema de signos portador de una idea musical "impronunciable"<sup>(8)</sup>. Morawski clasificaba a la plástica abstracta, junto con la música, la danza, la arquitectura y las artes aplicadas, entre las manifestaciones artísticas que empleaban signos no significativos (asemánticos)<sup>(9)</sup>. Esto era un avance, pues consideraba a la abstracción por su estructura intrínseca, no bajo el cargo de desertar de la representación, pecado que parecía determinar a priori los análisis y juicios. Morawski rectificó después su criterio, reconociendo que toda obra de arte posee "algún tipo de significado cognoscitivo"<sup>(10)</sup>.

A lo máximo que se llegaba era a reconocer valores estéticos en la pintura y en la escultura no figurativas, o a considerarlas fruto y síntoma de una realidad hostil, la del capitalismo. Esta impugnación paternalista no era extraña entre los latinoamericanos, como por ejemplo en Jose Antonio Portuondo<sup>(11)</sup>. Aún los teóricos soviéticos más "liberales", como Yuri Borev, se



limitaban a repetir los clichés imperantes, invocando en este caso a Herbert Read" (12).

En un contexto así, la posición de Meyer Schapiro es singular. En una fecha tan temprana como 1937 publica "Nature of Abstract Art", su obra fundamental sobre el tema. Este ensayo, en *Marxist Quarterly* (13), no tenía nada que ver con los estereotipos prevalecientes ni con los breves comentarios desde fuera y de pasada que eran lo máximo que buena parte de los marxistas consideraba necesario para descalificar al arte abstracto. Por el contrario, era una profundización que proponía ideas todavía hoy plausibles para la teorización de este arte.

Esto obedecía a varias razones. Schapiro, como crítico de arte envuelto en la praxis contemporánea, poseía una familiaridad con la abstracción y el modernismo ajena a los teóricos soviéticos que dictaban las pautas. Estos condenaban casi apriorísticamente algo que no conocían bien, pues no viajaban y en la URSS la vanguardia había sido aplastada. Además, y sobre todo, eran pensadores del mundo académico, participantes en la construcción de un marxismo sistemático a la manera de Hegel, academizado en una escolástica en extremo autoritaria y dependiente del poder político centrado en Moscú. Creo no se ha hecho aún un balance del daño que hizo al pensamiento y la praxis de izquierda la expansión de este dogmatismo por el mundo entero mediante la III Internacional. En mi país todavía se sienten sus consecuencias. Hasta una estética marxista como la de

Adorno, construida sobre el arte moderno, no deja de estructurarse como un discurso de respuesta a la condena marxista del modernismo, debatiéndolo demasiado en términos de aquélla, como si justificara el siglo XX ante el XIX. El paso trascendental dado por Adorno al sistematizar una estética filosófica a la alemana desde el arte moderno, se resiente por haberla hecho en discusión con un pasado fundamentalista. Los males del marxismo soviético fueron sobre todo indirectos, como algo poderoso que había que tener en cuenta y discutir, por lo que lastraba el desenvolvimiento de una práctica y un pensamiento fecundos. Su regla determinaba el campo marxista, al dividirlo en dogmático y anti dogmático.

Schapiro quedó fuera de todo esto. Lo ayudaron sus vínculos con el trostkismo, cuyo antiestalinismo lo llevaba a una postura crítica y, por tanto, más flexible, en particular en el terreno de la cultura. Pero el norteamericano fue ante todo un pensador independiente que se orientó en Marx para sus discursos sobre el arte. Esta libertad lo acerca a Benjamín. No hizo marxismo "sólo sé que no soy marxista", había dicho Marx (14) en el sentido de un saber total, o tan siquiera un programa. En lugar de aplicar o especular con ideas y gustos de Marx, Engels y Lenin acerca del arte y la literatura, sistematizados *a posteriori*, o con la estética filosófica hegeliano-marxista, extrajo lecciones del método usado por Marx en sus investigaciones económicas y sociales. Quizás el rasgo más plau-

sible de aquella metodología era valorar la multiplicidad, complejidad, interrelación y movimiento de los factores actuantes en los hechos sociales, a diferencia de las simplificaciones monistas de lo que después se acuñó como marxismo. Marx no dejó una teoría sino un método, y, sin embargo, el marxismo ha trabajado a menudo por deducción de un saber preestablecido. La estrategia de Schapiro no ha sido frecuente, y quizás provenga de los vínculos que Serrano de Haro le señala con el pragmatismo norteamericano (15). Una estrategia semejante ha sido sugerida para la estética por algunos investigadores marxistas del arte. Prestipino habla de una perspectiva praxeológica (16) y Lauer del "paso de la filosofía especulativa a la metodología de Marx" (17). Es curioso que ninguno menciona a Schapiro, quien, aunque fue más un crítico que un teórico, enunció en explícito, la posibilidad de tal metodología en el ensayo "Style" (18). Quizás se debe a que nuestro autor no aparece en la "lista" de los marxistas, dada su heterodoxia.

Schapiro no llevó adelante el estudio social del arte planteado por un método que, según Eder y Lauer, implicaría el conocimiento de la estructura social donde el arte surge de una determinada praxis humana, el reconocimiento de lo artístico como un proceso que se concreta en su reproducción social, la inserción de esta producción, etc (19). Pasar el método de Marx de la economía a la cultura, en sus últimas consecuencias, desbordaría el terreno

de la crítica concreta del arte hacia discursos de tipo sociológico, económico-cultural, etc. Schapiro sólo procuró orientar su labor crítica en aquella perspectiva, lo cual implicaba una apertura multidisciplinaria y un examen a partir de una trama de condicionantes de orden social, psicológico, ético e histórico, además de estético y puramente artístico, que guiaron su valoración del abstraccionismo<sup>(20)</sup>. Para ella criticó la visión formalista de Alfred H. Barr Jr y la teoría "of immanent exhaustion and reaction". Pero su análisis nada tiene que ver con la simplificación sociologista de determinarlo todo por la lucha de clases y la relación entre base económica y superestructura. Lejos de descalificar la abstracción como decadente o de admitirla a lo sumo como resultado de la alienación o de la voluntad del individuo por huir de un mundo hostil, Schapiro valida plenamente su razón de ser,

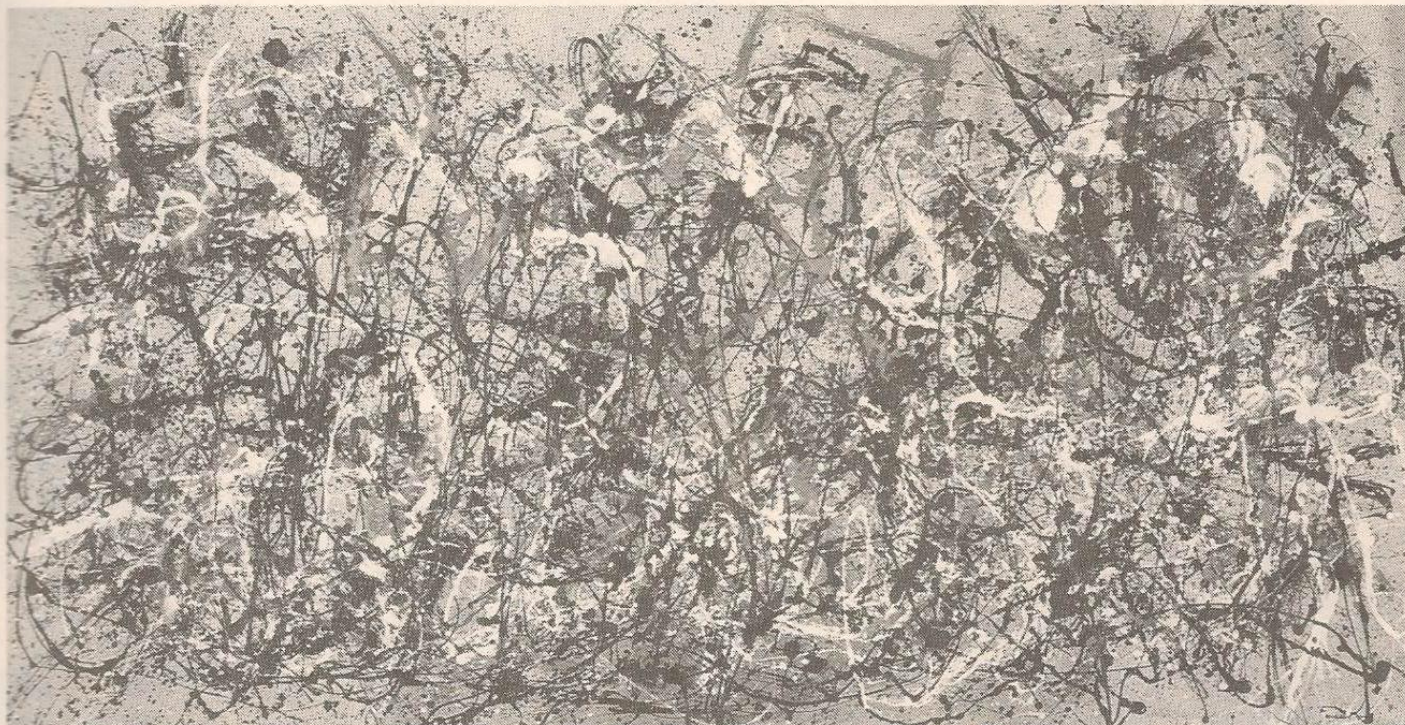
en plano de igualdad con el arte figurativo. Se preocupa por deslindar la abstracción como una manera específica de encarar la construcción de un discurso artístico, no como una suerte de desnudamiento de la figuración, estableciendo que "a representation is not a natural form added to an abstract design"<sup>(21)</sup>. Cuando afirma que "nature and abstract forms are both materials for art, and the choice of one or the other flows from historically changing interests"<sup>(22)</sup> está haciendo como que complacería a Marx.

Del otro lado, cuando dice que no hay representación pasiva<sup>(23)</sup>, ni "pure art", unconditioned by experience"<sup>(24)</sup>, está criticando desde la órbita del marxismo las declaraciones inmanentistas y místicas de muchos artistas abstractos y la crítica formalista que casi siempre se ha ocupado de la plástica no figu-

rativa. Esto evidencia la complejidad de su discurso.

El vincula la no figuración con estados y necesidades del mundo interior del individuo, cuya comunicación hace posible, y afirma "the sovereignty of the artist's mind"<sup>(25)</sup>. Esta valoración de la subjetividad es bien singular en la crítica marxista, uno de cuyos déficits ha sido la exclusión del individuo. Schapiro mismo lo señala en forma bastante explícita: "The criticism of abstract art as inhuman arises in part from tendency to underestimate inner life and the resources of the imagination"<sup>(26)</sup>, afirmación que advierte contra el sociocentrismo a ultranza hacia algo tan subjetivo como el arte.

Schapiro barrunta las bases de una semiología no figurativa. Esto es de la mayor importancia, pues permite defender el estatuto artístico de la



Jackson Pollock / Ritmo de otoño (30), 1950



abstracción al demostrar su condición de lenguaje capaz de comunicar, confrontando los cargos de formalismo vacío e incomunicabilidad, y la confusión de lo anobjetual con el diseño decorativo. Resulta notable para 1937, dada la pertinaz resistencia a considerar que, sin representar, se puede codificar algo en pintura o escultura. Todavía para Claude Lévi-Strauss el arte no figurativo constituye una expresión incomunicable, donde cada artista inventa su propio alfabeto, que sólo él comprende<sup>(27)</sup>.

El artista abstracto, según Schapiro, posee una capacidad " para crear formas correspondientes a sutiles estados de la mente"<sup>(28)</sup>, para descubrir "nuevas cualidades y relaciones que son congénitas a las mentes"<sup>(29)</sup>. De este modo puede expresar "un estado de ánimo que es independiente del conocimiento de los objetos fijos y externos, pero si sostenido por un fluir fortuito de asociaciones privadas e incomunicables"<sup>(30)</sup>. La comunicación no se basará así en la representación de objetos, sino en la sugerencia de sentimientos y estados de ánimo mediante su asociación con formas y colores provistos de esta capacidad, precisamente, por no figurar algo externo. Lo anterior resulta posible porque "las formas y colores escogidos tienen una decidida fisonomía expresiva, que nos habla como un todo emocionalmente cargado, a través del poder intrínseco del color y de las líneas"<sup>(31)</sup>. Estamos ante una comunicación intersubjetiva, de puras emociones, semejante a aquélla de la música "<sup>(32)</sup>.

Es en este criterio donde se ha fundamentado después la posibilidad de un arte anobjetual, más allá de la mera decoración o el diseño. Así para Wallis: Los distintos elementos de las obras de la pintura anobjetual --las manchas de color, las líneas, las siluetas, los efectos de factura-- pueden ora actuar sobre nosotros mediante su encanto sensorial, ora provocar en nosotros ciertas definidas reacciones emocionales y de estado de ánimo. Y es que hablamos de colores cálidos y fríos, ligeros y pesados, excitantes y calmantes, brutales y suaves, alegres y tristes, de líneas agudas y suaves, tranquilas y nerviosas, etc. Los conjuntos de esos elementos pueden suscitar en nosotros, en un grado aún mayor, emociones y estados de ánimo específicos. Esos conjuntos a veces satisfacen nuestra necesidad de regularidad, orden armonía, equilibrio, ritmo, claridad perfecta, pero a veces nos sugieren inquietud, excitación, conflicto dramático, lucha, catástrofe, etc<sup>(33)</sup>.

**E**l teórico del arte y filósofo Adolfo Sánchez Vásquez, una figura extraña por reunir una formación marxista clásica, una actitud crítica y una investigación antidogmática sobre los problemas estéticos, sugería una semiología de la plástica no figurativa a partir de criterios semejantes. El establece una distinción entre signos-figura y signos plásticos primarios. Estos últimos --líneas, colores, etc.--, aunque nada signifiquen establemente, pueden ser objeto de una organización significativa no representativa, "hacen pre-

sente y comunican cierta relación del hombre con el mundo, o cierto modo de asumirlo, vivirlo y experimentarlo"<sup>(34)</sup>. Esta comunicación no proviene de representar, de "hacer ver", sino de "hacer vivir o sentir"<sup>(35)</sup>, o sea, es una comunicación emotiva en el sentido que esbozaba Schapiro. Sánchez Vásquez no sólo establece la capacidad semántica y comunicativa de la plástica abstracta, sino reivindica sus poderes exclusivos para significar y comunicar lo que no podría hacer mediante el lenguaje figurativo: lo que transmite una obra anobjetual es único<sup>(36)</sup>. La abstracción constituye así un lenguaje artístico *necesario* para determinadas expresiones y para transmitir de cierta manera ciertos significados.

Sin embargo, el planteo semiológico de Sánchez Vásquez no termina de explicar cómo los signos plásticos elementales son capaces de conformar un conjunto significativo y comunicable. Se dice que aquéllos se integran en formas sin relación con las formas reales, pero aptas para significar<sup>(37)</sup>. Si un signo es siempre "una cosa que está en el puesto de otra", como resumía Eco, no veo cómo pueden hacerlo sin aludir a algo exterior a ellas, y la evocación plástica de cosas exteriores relacionadas con ellas. En mi opinión estos signos plásticos no figurativos mantienen siempre una referencia imaginal, por muy indirecta y general que sea, basada tanto en conformaciones gestálticas como en analogías de tipo simbólico-cultural, estructuradas a manera de un código específico

dentro de cada obra. Por ejemplo, un cuadro anobjetual puede comunicar una sensación de paz y armonía por el propio orden y equilibrio sin tensiones de su composición. Se podría argumentar que esto responde a reglas internas de la propia estructuración de la imagen, actuantes en sí mismas. Pero, si una composición es apacible y otra es tensa, esto es resultado de una referencia exterior: es la apariencia de las cosas la que ha habituado al ojo a recibir un ordenamiento como tenso y otro como plácido, unas líneas que convergen como movimiento direccional, un desenfoque como velocidad, un color como cálido y otro como frío. En otro nivel, la obra abstracta que se refiere a una explosión puede sugerir violencia, pasión arrebatada; la que lo haga al espacio cósmico, grandiosidad, infinitud, misterio...<sup>(38)</sup>. Si una obra de arte es capaz de significar se debe a que ha logrado un modelado imaginal de algo externo a ella misma, por muy lejano e indirecto que sea, por más que acentúe, como la abstracción, esa 'abierta ambigüedad' de que hablaba Gombrich. En 1915, en los inicios mismos de la pintura abstracta, Wyndham Lewis se preguntaba si no se estará *representando* siempre<sup>(39)</sup>.

Aunque Schapiro habla de la comunicación de las cosas propias de la mente, de la expresión pictórica de moods independientes de los objetos exteriores<sup>(40)</sup>, parece intuir que esto se consigue por vía de asociaciones muy indirectas y complejas con factores externos que los evocan. No veo otro sentido para esta sorprendente frase en el mismo pá-

rrafo de la idea anterior: "Aún así los objetos externos que están en la base del mood pueden re-emergir en la abstracción en una forma enmascarada y distorcionada"<sup>(41)</sup>. En su discusión de Malevich señala títulos de obras del suprematista que se refieren a sensaciones y sentimientos, y destaca que "existe una carga de sentimiento como base de este arte geométrico"<sup>(42)</sup>. Se opone a la lectura como pura abstracción que hace Barr del suprematismo, argumentando el vínculo de este último con la estructura formal de cuadros figurativos anteriores del propio artista, como si se tratara de una representación esquematizada al extremo<sup>(43)</sup>. Estos escudriñamientos formales no eran comunes entre los marxistas, fatalmente preocupados por los grandes deslindes y generalizaciones.

El discurso de Schapiro acerca de la abstracción resulta, en su época, a la vez una rareza y un paradigma: una profundización en el arte de vanguardia realizada con base en Marx por un crítico no académico envuelto en el acontecer político-cultural concreto. Lo construye con una complejidad discursiva poco frecuente en comentarios acerca de un arte cuyo "extremismo" ha conducido más a la pasión que al análisis. Contiene el germen de las lecturas más plausibles realizadas después, en especial en la perspectiva semiológica. Pero su mayor utilidad para hoy es la alternativa radical que llevó adelante en la crítica del arte de vanguardia, fuera del formalismo tanto como del *epistemologim*, y en la prensa más que en la universidad. Frederic

Jameston ha dicho que la especialidad del marxismo es la crítica del capitalismo. Como ésta parece ser a la vez la perspectiva contemporánea, el ejemplo de Schapiro sugiere las posibilidades de un uso metodológico de Marx para una crítica concreta del arte y la cultura, cada vez más condicionados por la globalización capitalista.

## Notas:

1. Academia de Bellas Artes de la URSS: *Ensayos de Estética Marxista-leninista*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1961.
2. Bertolt Brecht: "Sobre pintura abstracta", en su *El arte y la política*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1985, ps. 268-271.
3. George Lukács: *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966, t.I.
4. Juan Marinello: "Conversación con nuestros pintores abstractos" (1958), en su *Meditación americana*, B.Aires, Procyón, 1959.
5. Alejandro Otero Rodríguez y Miguel Otero Silva: *Polémicas sobre arte abstracto*, Caracas, Letras Venezolanas, 1957.
6. José Carlos Mariátegui: *Manhattan Transfer*, Habana, 1980
7. Roger Garaudy: "Realismo sin riberas" (1964), en Adolfo Sánchez Vásquez (Compilador): *Estética y marxismo*, México, Era, 1983, t. II.
8. Galvano della Volpe: *Crítica del gusto*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1978.
9. Stefan Morawski: "El realismo como categoría artística" (1963) en *Estética y Marxismo*, (ASV)

10. Stefan Morawski: *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Península, 1977.
11. José Antonio Portuondo: "Dos artistas abstraccionistas y un discurso de Jruschov" en su *Estética y revolución*, La Habana, Ediciones Unión, 1963.
12. Yuri Borev: *Aesthetics*, Moscú, Progress Publishers, 1981.
13. January -March 1937, ps 77-98.
14. Citado por Federico Engels: "Carta a Konrad Schmidt" (1890), en Carlos Marx y Federico Engels: *Obras escogidas*, Moscú, Edit. Progreso, s.f..
15. Amparo Serrano de Haro: "Meyer Shapiro: un crítico contradictorio", texto no publicado.
16. Guisepppe Prestipino: *La controversia estética en el marxismo*, México, Grijalbo, 1980.
17. Mirko Lauer: *Crítica de la artesanía*, Lima, Desco, 1982.
18. Meyer Schapiro: "Style", en *Aesthetics Today*, New York, Morris Phillipson, 1961. Ver Donald Kuspit: "Meyer Schapiro's Marxism", *Arts*, New York, november 1978.
19. Rita Eder y Mirko Lauer: *Teoría social del arte*, México, UNAM, 1986.
20. Sus textos principales sobre el tema son: "The Nature of Abstract Art" (1937), "Recent Abstract Painting" (1957), "On the Humanity of Abstract Painting" (1960) y "Mondrian" (1978), todos en su *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, New York, George Baziller, 1979. Es significativo el peso dado al tema en su obra, inusitado en órbita marxista.
21. Meyer Schapiro: "On the Humanity...", ob, cit.
22. *Ibidem*
23. *Ibidem*
24. *Ibidem*
25. *Idem*.
26. Meyer Schapiro: "On the Humanity...", ob, cit.
27. Claude Lévi-Strauss: *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con George Charbonier*, La Habana, Instituto del Libro, 1970.
28. Schapiro: "On the Humanity...", ob. cit.
29. *Ibidem*
30. *Ibidem*
31. Meyer Schapiro: Recent...", ob. cit.
32. Sobre las semejanzas estructurales entre plástica abstracta y música ver Gerardo Mosquera: "Martí y el arte abstracto", en su *Exploraciones en la plástica cubana*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983.
33. Mieczyslaw Wallis; "Génesis y fundamentos de la pintura anobjetual", en *Criterios*, LA Habana, n.5-12, enero 1983- diciembre 1984.
34. Adolfo Sánchez Vázquez: *La pintura como lenguaje*, Nuevo León, UANL, 1974.
35. Sánchez Vázquez: ob. cit.
36. *Ibidem*.
37. *Ibidem*.
38. Gerardo Mosquera: "Tres reflexiones paradójicas a partir de Alejandro Otero", *Temas*, México, n.22, 1992; "Sánchez Vázquez: marxismo y arte abstracto", *Temas*, n. 9, 1986.
39. Citado en Peter Vergo: "Introduction" to *Abstraction: Towards a New Art*, London, The Tate Gallery, 1980.
40. Schapiro: "The Nature..."
41. *Idem*.
42. Schapiro: ob. cit. Frente a los cuadrados matemáticos de Albers, el abstraccionista Alejandro Otero recibía evocaciones del mundo exterior que le desencadenaban una proyección sentimental. Alejandro Otero: "Joseph Albers en la Sala Mendoza", *Cal*, Caracas, n.29, a.II, 18 de abril de 1964.
43. Schapiro: ob. cit. He desarrollado una interpretación semejante en *El diseño se definió en Octubre*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1983, y Bogotá, Biblioteca Luis Angel Arango, 1992.



Jackson Pollock / Detalles tan pequeños de los dos.

# La Visitante



**S**in lograr avanzar más allá del párrafo que me tenía como hipnotizada, cerré el libro que hacía rato había abierto sobre mis rodillas. No asimilaba una sola palabra. Era la desconcentración total. Apagué la luz que estaba sobre la cama y me tapé con la manta hasta las orejas. Sentí a la vez la frescura de las sábanas y el calor reconfortante de esa cueva nocturna donde se descansa y se sueña.

Quise suspirar con satisfacción, pero se me entrecortó el aliento y lo que se oyó fue un gemido. No podía sacarme de la cabeza el examen de mañana a las 8. Muchas cosas dependían de ese examen. Me dispuse a dejarme ir y disolverme en el silencio de la noche pero sólo cobré conciencia del ruido de cada gota que caía del grifo del baño, y de la algarabía de los gatos en los tejados. Dos casas más allá estaban de fiesta, y el estruendo del rock y los gritos juveniles parecían salir de mi propia cabeza. El silencio de la noche debía de ser un mito, o cosa de la vida en el campo.

Me dispuse a no estar pendiente de la agitación que reinaba en el vecindario. Pero el desasosiego estaba en

mí, intensificando hasta lo grotesco el ruido de cada gota proveniente del baño. Finalmente me quedé boca arriba mirando el techo, tratando de no pensar en nada. Sin embargo, el pensamiento venía sin que lo llamara, se colaba por alguna de esas insospechables fisuras que tiene el alma y me invadía con su monotonía, repiqueteando "el examen, el examen de mañana"...

La noche se estaba convirtiendo en un verdadero suplicio. El tiempo seguía inexorablemente su marcha hacia la mañana y yo seguía despierta. Sentí un miedo muy extraño, un miedo de mí misma y a la vez, del pequeño mundo de mi cuarto donde empezaron a producirse fenómenos inexplicables.

La atmósfera se transformó en un oleaje que me llevaba y traía y no me dejaba en paz. Hundí la cara en la almohada. En ese momento una presencia desconocida se hizo sentir en el rincón de la ventana que daba a la calle. Con la manta nuevamente subida hasta la nariz y el cuerpo paralizado por el temor, moví sólo los ojos en dirección a la ventana.





## Nora Muchnik

Todo era indefinido en la oscuridad, pero creí ver, o más bien sentir, el gigantesco lomo de una ballena que entraba y salía por la ventana y atravesaba las paredes. El aire negro se había llenado de susurros incomprensibles. La ballena no se acercaba a mí, pero su mera presencia lenta, pesada, en ese rincón del cuarto me sobrecogía de espanto. ¿Qué clase de visitante nocturno era ése?

No. Yo sabía que no existía, que todo era una proyección de mi propia mente, pero esto significaba entonces -y agudizaba mi temor- que adentro de mi se agitaba un mar encolerizado -quizás por haberse salido de su cuenca marina- y que en ese mar había una ballena que no hallaba descanso y mansamente, con pesadez -o pesadumbre- buscaba su verdadero hogar fuera de mí, fuera de mi cuarto.

¿O yo era la ballena? Contuve la respiración. Ahora sí había silencio. La fiesta de los vecinos había llegado a su fin, los gatos dormían y de las gotas del grifo ya no me acordaba. Cantó un gallo y aparecieron en la

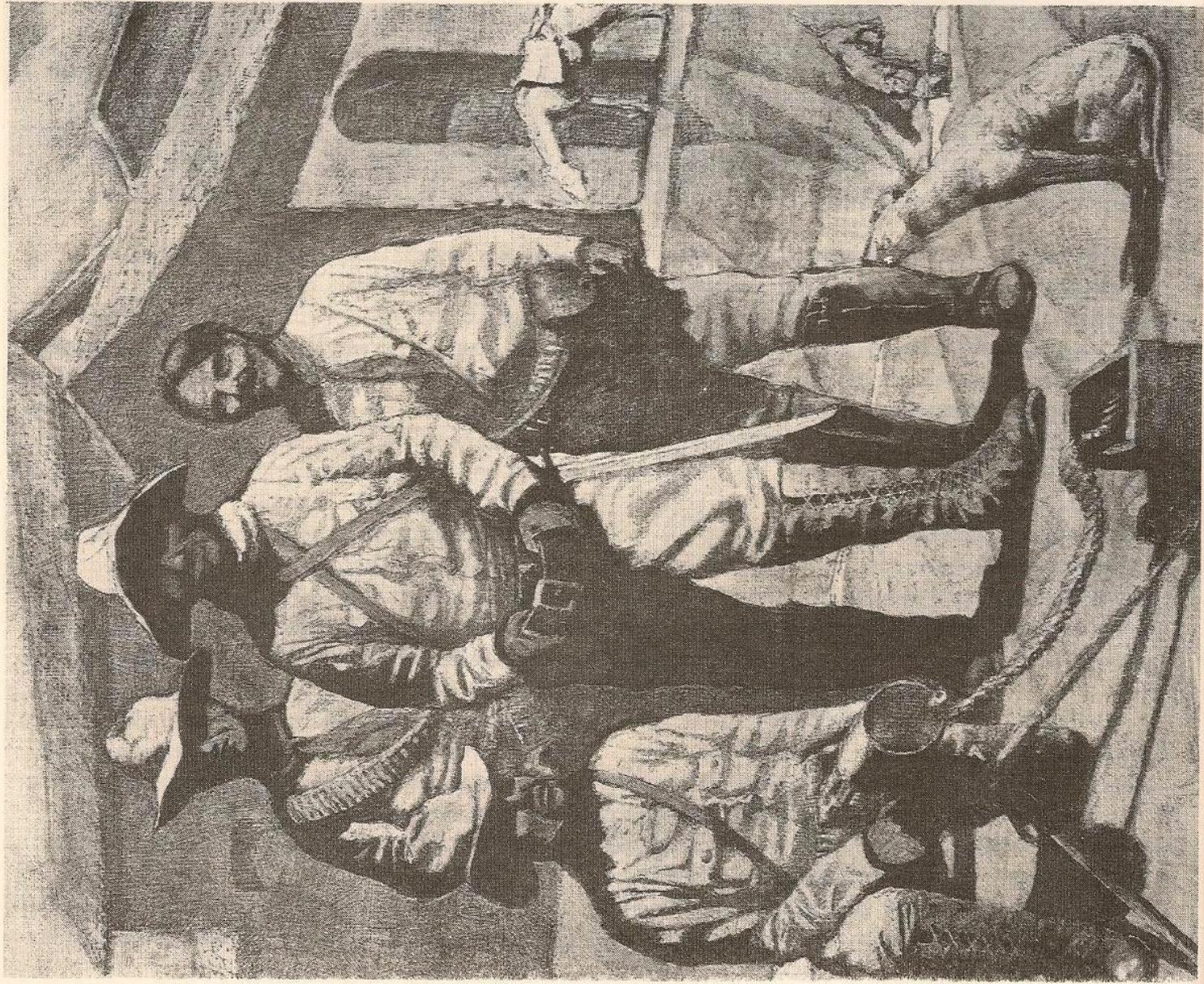
pared tres rayas rosadas. Amanecía. Y yo no había pegado un ojo.

Con la llegada del día se desvanecieron olas y ballena. Me levanté lentamente, sintiendo un gran cansancio y también alivio.

Gracias por las cosas diurnas, pensé, por la gente que circula en la calle ocupada en sus quehaceres, por cada objeto conocido, y miré con ternura mis viejos zapatos.

La ducha me refrescó y el desayuno me dio energía. A las 7:30 salí rumbo a mi examen con los nervios bajo control. Sin embargo, al entrar en la escuela sentí que cerca de mi corazón subían y bajaban grandes olas, y con un sobresalto me detuve a la espera de que por mis ojos se asomara a ver la mañana mi grande y mansa visitante de la noche anterior.

# LA SAGA DE SANDINO



Teresa del Conde

Cuando Tomás Borge recibió el premio Casa de las Américas por su libro **La paciente impaciencia** que entre otras cosas aborda el despunte y trayectoria del Frente Sandinista de Liberación, todavía la revolución en Nicaragua era un hecho. El texto es «hermosamente triunfalista», según anotó Jorge Alberto Manri- que en la carta que me dirigió el 23 de mayo de 1990, justo unos cuantos días después de la derrota del gobierno sandinista de Daniel Ortega en las urnas electorales.

Así las cosas, el libro de Borge devino más en una nostálgica evocación con sus tintes trágicos que en la puesta en palabras de una historia alentadora y ejemplar. La mayoría de los nicaragüenses dejaron de optar por la revolución. Sandino quedó en el ámbito de lo mítico: un héroe y un mártir, un santo laico. Ese mismo año, pocas semanas antes, Armando Morales, partidario del Frente Sandinista se encontraba en el curso de una charla de prensa y hablaba de espejos:

*« En torno a los espejos hay una gran cantidad de mitos. Se dice por ejemplo que dentro de ellos viven para siempre cuantas personas se reflejaron. Ignoro si es verdad, pero los espejos tienen un misterio, no son inocentes. »*

Yo no sabría en este momento si partir de las imágenes para describir los espejos, o si partir de los espejos para entender lo que es una imagen. De lo que no hay duda es de que los espejos, como afirmó el maestro nicaragüense, no son inocentes.

Si nos abstenemos de hacer lo que hizo Alicia en la narración de Lewis Carroll, -pasar «al otro lado»- estamos condenados a reinvertir la imagen, mediante un nuevo juego de espejos. Así, pareciera que las pupilas de la Mona Lisa nos fijan la mirada a la derecha de sus órbitas, desde su rostro virado a la izquierda. ¿Su izquierda?, no, no la izquierda del personaje, sino la nuestra. Por eso en el cuento de Carroll, cuando se dice un chiste o se hace una broma, en vez de reír hay que llorar. Y sólo si el pintor pasa al otro lado del espejo, el pincel que tiene en la mano (a menos que sea zurdo), se mantendrá en su diestra. Los espejos proporcionan un buen símil para el quehacer gráfi-

co, ya sea de impresión de superficie, como lo es la litografía, ya sea en hueco o en relieve como sucede con las diversas técnicas del grabado. El artista concibe su composición y la plasma -en este caso en la piedra de pizarra calcárea- a sabiendas de que la prensa litográfica, una vez que recibe la piedra, va a traspasar al papel la imagen invertida, tal y como sucede con el reflejo especular.

La invención de la litografía se debe a Aloys Senefelder (1771-1834) y se remonta al año de 1798 en la ciudad de Munich. El invento rápidamente se extendió por todas partes y constituye uno de los principales **landmarks** del mundo editorial en el siglo XIX. Pero además de eso, desde el ángulo artístico, de Goya hasta nuestros días, la litografía ha creado en un ámbito universal las posibilidades de expresión más amplias y cercanas al dibujo y a la pintura. Por ende, como original múltiple que es, la litografía ha propiciado la expansión de la producción creativa de un sinnúmero de artistas. Puede decirse que -salvo contadísimas excepciones- no hay pintor del siglo XX que no haya experimentado y privilegiado este medio.

A partir de 1984 a la fecha, Armando Morales viene tratando el tema de Sandino. Lo ha hecho en sus series de «adioses», todas realizadas al óleo y en las pinturas pobladas de desnudos femeninos **Mujeres de Puerto Cabezas**.

Durante el tiempo de exhibición de la muestra de **Armando Morales** en el Museo Rufino Tamayo y en el Museo de Montevideo, pudimos admirar el **Adiós a Sandino** de 1985 de la colección Ogilvy y las **Mujeres de Puerto Cabezas** del año siguiente, hoy día en la colección Weil. Ambas pinturas son de proporciones más que generosas. La fuente «arcaica» de la primera, proviene de un recuerdo de infancia y la segunda de la evocación de un hecho acontecido que proporcionó al pintor un espléndido tema compositivo.

Veamos un poco cómo es que la memoria suele conservar o reinventar algo que sucedió, a través de la fantasía.

La palabra fantasía (*phantasie* en alemán), deriva de fantasma.

En su significado original designa el mundo de la imaginación. No tanto la facultad de imaginar en el sentido filosófico del término, como el mundo imaginario, sus contenidos, la actividad creadora que lo anima. Freud recogió estos diferentes usos de la palabra alemana. Entre sus manifestaciones, la fantasía en la representación plástica suele ser una escenificación imaginaria que representa, de manera más o menos alterada, dependiendo de los recursos que se utilicen, la realización de un deseo. Se trata de que ese hecho reinventado realmente haya cobrado existencia, así sea fantasmática, en la forma que asume su representación. Para el artista, que da cauce a su deseo desde el plano consciente cuando se encuentra ejecutando la obra, los «fantasmas» por una parte se encuentran altamente organizados (así puedan parecer contradictorios para el espectador), pero su origen inconsciente viene a ser decisivo para el destino que los aguarda. Están eslabonados a vivencias que no tienen aparentemente que ver unas con otras y que sin embargo «desatan» en cierto momento, como accionadas por un disparador, el primer esquema que va a convertirse en punto a privilegiar de lo que sobrevendrá a posteriori. Aunque se enuncie a través de pocos trazos, o de una sola frase, ese primer esquema es susceptible de ser escenificado en la mente de manera casi siempre visual. El sujeto autor de la fantasía forma, parte de ella. No se trata pues de algo ajeno, sino de una secuencia en la que él o ella están presentes, así sea como testigos. Hay un involucramiento protagónico en el querer que las cosas tomen cierta forma.

Las representaciones «fantasmáticas» se generan por una conjunción inconsciente entre vivencias y cosas escuchadas, leídas, vislumbradas, soñadas. Su formación -dice Freud- acontece por combinación y desfiguración, «análogamente a la descomposición de un cuerpo químico que se combina con otro». Las relaciones de tiempo pueden descuidarse, pues los recuerdos emergen tal que si se tratara de «flashazos» fragmentados. Un fragmento de escena vista o soñada que acude a la conciencia, puede reunirse con otro que proviene de un relato. Se trata de poetizaciones que no sucumben al miramiento por la verosimilitud.

En la selección biográfica y testimonial sobre Armando Morales que Raquel Tíbol recogió para el catálogo publicado por el

Museo Rufino Tamayo y el Museo de Monterrey (1990), encontramos la transcripción de un multicitado recuerdo del pintor en relación con Sandino.

«Cierta día de 1934, Sandino llegó a Managua a negociar con el gobierno. Don Alejandro Salva-tierra... era dueño de la Camisería Ideal (las camisas Ideal eran las camisas **chic** de la Managua de entonces). Don Alejandro ofreció un regalo de ropa de ciudad a Sandino y a sus acompañantes (su hermano Sócrates y los generales Umanzor, Estrada, Santos López y algunos otros). Cuando llegaron a recibir el obsequio (¡qué grandeza en la humildad!) posaron para algún fotógrafo que junto con algún reportero llegó para cubrir el evento. Se alinearon en la acera frente a la ferretería de mi padre; pero tal vez para estar más holgados no dieron la espalda a la Camisería Ideal, sino al salón rosado de Doña Rosa Doña (pintado por dentro de rosado terracota) que estaba contiguo. No sé si fue esa misma noche que los mataron, pero sí ha de haber sido en todo caso en fecha muy cercana. De allí el título: **Adiós a Sandino**, el adiós de un niño de siete años que no sabía que se estaba despidiendo de quien unas décadas más tarde iba a ser su héroe entre los héroes.»

Augusto César Sandino (1895-1934) nacido en Niquinhomo, pequeño pueblo del departamento de Masaya, según su propio decir creció en privaciones hasta de lo indispensable y nunca imaginó que llegaría a asumir, en nombre del pueblo nicaragüense, la actitud de jefe del ejército defensor de la soberanía de Nicaragua. El hecho es que lo asumió. ¿Lo predeterminó su nombre, de César Augusto?. Es posible, suele suceder.

El tema de las **Mujeres de Puerto Cabezas** deriva de un episodio que tuvo lugar en la costa del Atlántico, donde el vicepresidente Sacasa había instalado su gobierno. Son los momentos iniciales de la invasión norteamericana. El puerto fue declarado zona

neutral (como un paso disimulado para «justificar» la intervención) y Sacasa -haciendo honor a su nombre- junto con los suyos abandonó el lugar, le sacó a la situación. Gustavo Alemán Bolaños en su libro **Sandino, el Libertador** (1952) anota que esto aconteció la noche del 24 de diciembre de 1926. Sandino se dio cuenta de lo que sucedía. Los «piratas», dice, hundieron en el mar casi todo el armamento con el que contaban Sacasa y los revolucionarios. Entonces Sandino, acompañado por seis guerrilleros y un grupo de mujeres que al parecer eran prostitutas, intentaron sacar del agua las armas y el parque que México había proporcionado. Lograron rescatar treinta fusiles y siete mil cartuchos. La trama de este acontecimiento, narrada por el propio Sandino, fue del conocimiento público y fascinó a Armando Morales.

Su fascinación, es cierto, puede en parte derivar del insólito acontecimiento. Es posible imaginar un grupo de muchachas que buscan algo bajo el agua y regodearse sabiendo que lo que quieren encontrar son fusiles. Sin embargo la configuración de íconos por parte de un artista implica un proceso que sigue sus propias leyes. Lo único que sabemos respecto del rescate de las armas, en que colaboraron las mujeres, es que se llevó a cabo en la noche. Desconocemos si se desnudaron para realizar la operación, si sólo recogieron los objetos que los hombres encontraban, si cerca de ellas había o no un buque o una balastrada, si ellas eran hermosas y bien proporcionadas o no lo eran tanto. En las pinturas como en la litografía trabajada sobre este tema, los cuerpos de las mujeres lucen desnudos o en proceso de desnudarse, son eminentemente plásticos, poseen valores táctiles, sus movimientos forman **contraposto** y existe también el reflejo especular, pues el agua es mansa. En la litografía una de las mujeres alza el brazo izquierdo y blande un objeto que tiene carácter de emblema. El punto luminoso de mayor extensión en la composición emana de allí; el color es dorado y corresponde a una forma oblonga que refleja luz, sin emitirla. Los otros espacios claros corresponden a luces directas, emitidas, hay un faro que dispara su haz en diagonal desde unas estructuras fabriles, hay también objetos metálicos, como el embudo que integra una de las características naturalizas muertas en primer plano que tan caras le son a este pintor, los



fusiles ya rescatados le están cerca y la atmósfera nocturna se tamiza con las reverberaciones continuas que las superficies iluminadas generan. Se utilizaron seis tintas para esa composición, pero no son seis los colores que el ojo detecta en ella, pues la contigüedad de las tintas provoca que la retina los recomponga en múltiples matices.

Armando Morales admite que sus personificaciones de Sandino no equivalen a retratos. El vío fotografías del prócer, pero sus guerrilleros son arquetipos latinoamericanos, ataviados un poco al estilo villista, con pañuelo rojo al cuello, botas altas y las cananas serpenteando por sus cuerpos. El *Adiós a Sandino* litografiado reúne a seis personajes, los mismos que aparecen en el cuadro de 1985. Sí parecen posar para una fotografía, que quizá exista. Están plantados bajo una arquería que ofrece tres vanos irregulares, con el intradós estrecho, casi simulado. Un cuarto arco arrimado al extremo y separado de los personajes por una potente pilastra provoca que el ojo se fugue a su interior, desembocando en espacio clarificado en el que se adivina otra arquería. El manejo de los planos provoca trucos ambiguos en las composiciones de Morales: algo puede ser y no ser al mismo tiempo. En *La última cena del General Sandino* (que en sentido estricto fue la última, pues a continuación los judas lo traicionaron, aunque no se suicidaron después), hay un recuadro que puede ser ventana, vitral u ornato. En realidad es una pintura del propio artista, que alude a lo que ya sucedió o preconiza lo que sucederá después.

La escena de la emboscada: *Prendimiento del General Sandino frente al «hormiguero»*, es un alarde claroscúístico notable, regido por una geometría estricta, que no cancela ni un ápice de misterio o de lirismo. Hay un aire de eclipse en esta obra, imposible de describir con palabras (las palabras no están destinadas a suplir la mirada, ni siquiera a guiarla o complementarla. En el mejor de los casos transmiten ciertas notas o claves, como las claves musicales).

Pedro Altamirano, apodado Pedrón (1876-1935) fue uno de los más aguerridos soldados de Sandino. Se dice que fue sanguinario y cruel, cosa que su apariencia burda reflejaba. En la litografía



fía que Morales dedicó a su recuerdo, el personaje tiene efectivamente cara de pocos amigos, alto y bien plantado, parece no perdonar vidas, cosa que no sucede con los tres compañeros que lo acompañan, integrando un grupo estratégicamente compuesto al que se suman los inevitables perros famélicos que también aparecen en otras piezas. Tras los personajes se distingue un caserío, cuyos perfiles repercuten en las posturas de los soldados, de igual manera que el caballo blanco apostado frente al ingreso de una de las construcciones encuentra su parangón en el perro de cuello largo cuyo hocico parece otear el machete desenfundado de Pedrón. Esta escena ofrece luz de medio día. Junto con la de la jungla: **Sandino en la montaña**, (que rinde un segado tributo a Magritte), es la única composición de la serie orquestada en tonalidades claras. La de Pedrón es estática, respone a la idea de una vieja fotografía oxidada, en cambio esta última es casi multiestable por la sensación de movimiento que el artista logró darle haciendo valer las distintas calidades de luz, mediante el efecto que provocan las sombras proyectadas por la hojarasca sobre los jinetes y sus monturas. Algunos remanentes de la técnica divisionista -tal y como la empleaba Seurat en sus estudios preparatorios- se adivina aquí. Posiblemente esta composición es la más complicada desde el punto de vista técnico.

La escena del fusilamiento: **Asesinato del General Sandino detrás del viejo campo de aviación** en parte debe su concepción al Goya de **Los fusilamientos de la Moncloa**, recordando por tanto también a Manet en una de sus cinco versiones de **El fusilamiento de Maximiliano**. Diríase aquí que las posturas de los tres fusilados, a punto de caer abatidos por las balas, son coreográficas, en ellas el ritmo forma parte esencial del efecto en forma de friso visto en sesgo que integran.

Los victimadores visibles son también tres. A la postre resultaron a su vez ser víctimas, pues pocas horas después fueron fusilados, «para que no hubiera testigos del asunto».

La serie litográfica de Armando Morales sobre el libertador Sandino es un homenaje a modo de viacrucis. Integra un conjunto iconográfico susceptible de permanecer como modelo a seguir

de unos hechos que acontecieron, ciertamente, pero no sabemos nada sobre el aspecto visual que depararon a sus posibles testigos presenciales, como tampoco sabemos nada sobre la pasión de Cristo, aunque conocamos bien la forma como ha sido codificada en las imágenes de quienes la han abordado en las artes.

Estrictamente hablando, las sagas son leyendas mitológicas contenidas en los Eddas. La **Saga de Sandino** se ha convertido en leyenda y su protagonista ha devenido en héroe mítico, al igual que Zapata. La diferencia estriba en que es corto el tiempo que ha transcurrido desde que el mexicano y el nicaragüense dejaron de existir, ambos traicionados en sus respectivos ideales. Estos sobreviven y sobrevivirán con mucho a las acciones reales de los dos protagonistas, que de seres perecibles de carne y hueso pasaron a ser figuras-emblema.

La serie a la que alude este ensayo fue trabajada en México por el maestro Morales en ARTEGRAFÍAS LIMITADAS, S. A., bajo la dirección de Alejandro Ehrenberg entre los meses de mayo y noviembre de 1993. El tiraje consta de 75 ejemplares numerados más 11 pruebas de autor. Llegó a utilizarse un máximo de diez tintas (que corresponden a otras tantas impresiones) en una sola obra y la impresión se llevó a cabo en papel Arches Cover blanco.

TERESA DEL CONDE  
febrero de 1994



# El tenedor de mamá



JACINTA ESCUDOS

Mamá estaba en la cocina friendo plátanos. Me acerqué para decirle algo.

Ella comenzó a regañarme, a gritarme cada vez más alto mientras, con un tenedor, volteaba los plátanos que nadaban en el aceite lleno de burbujas.

No soporté mis oídos. Comencé a reprocharle con mis propios gritos, a decirle que me tratara con respeto, que yo no era un animalito callejero que ella hubiese recogido por caridad cristiana, que era su hija y merecía otro trato.

Entonces ella se volteó y me pinchó el ojo derecho con el tenedor.



**T**robat encuentra porque se para a mirar y se enamora. Como ante un amante, se desnuda para estar él ahí. Y él con su lente, y él con su calma. Y él esperando el momento para que se desvele el movimiento del escenario y de las bambalinas.

Lleva tanto rato ahí que casi ya no lo veo. Y como a mí, les pasa a los escenarios callejeros, a los oficios comunes, a las casas techadas con zinc e incluso a las arenas del Pacífico.

Enamorado y permitido, retrata sin prejuicios y sin pretextos. Esperando o disparando a los entretelones de la fragancia esa que tiene la cotidianidad. La gracia de la vida que va más allá de que sea graciosa o no.

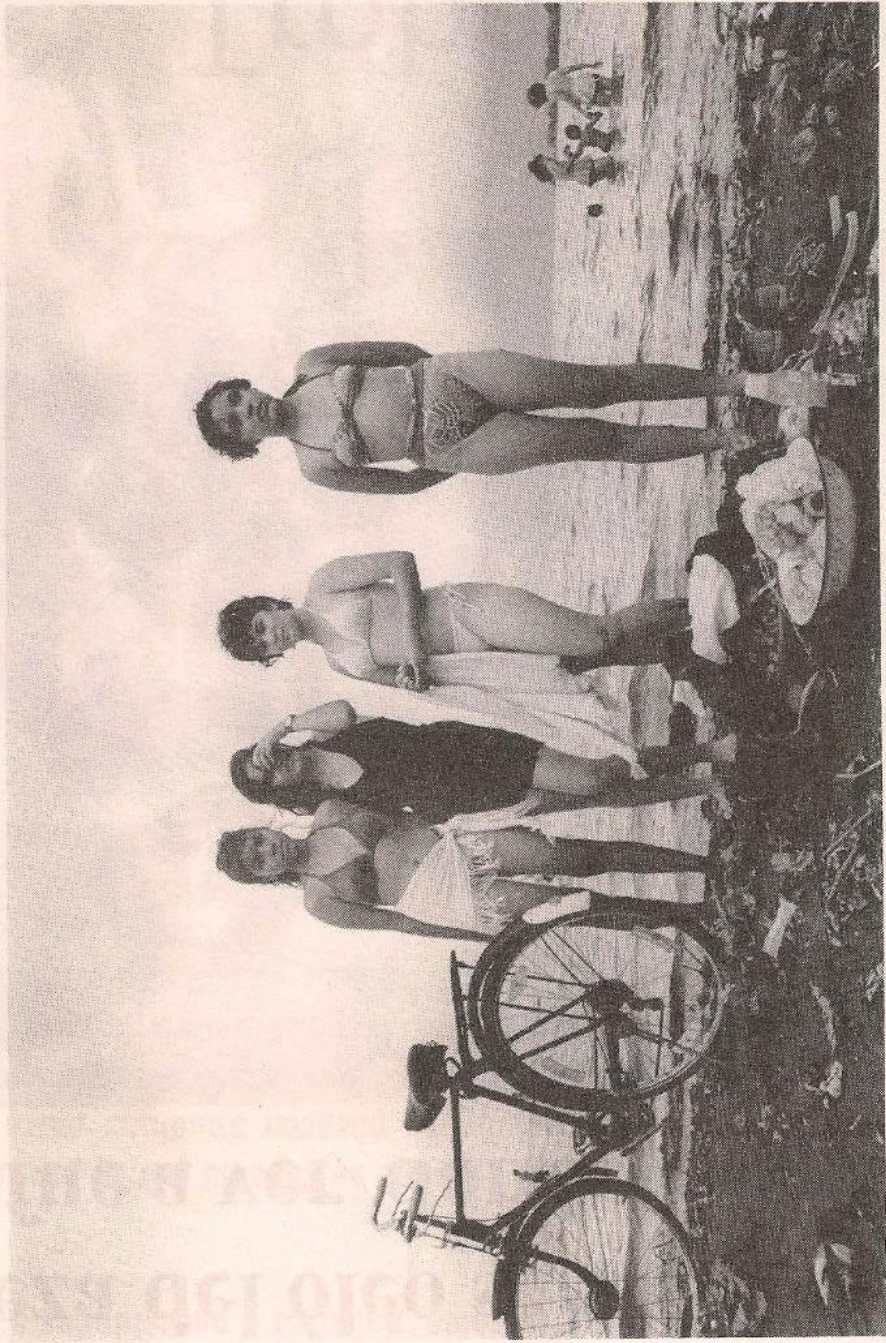
Dice que sí, según le dijo la Tania un día, que es un provocador. Y dice de sí en sí: " Veo lo que veo y ahí ando. Me paro y deambulo, pero la foto mejor sale sin que yo la vea". Un fotógrafo moderno que da a su instrumento el poder que le daba Copérnico al telescopio.

Sus gestos, populares-realistas, responden a un código de belleza propio; licenciado en Bellas Artes o Escuela de Artes Plásticas, le quedó el sentido del cuadro, de lo estético e incluso, con perdón, de la fotografía plana.

A su cámara la roza, la retiene o le contagia el afán de su avidez, y de vez en cuando de otras cosas; mujeres abandonadas al río, juegos-pleitos en basureros, adonis de la nada, tipos guapos y comunes, tipas tranquilas sobre brazos de hombre, danza de mujeres quietas sobre el mar, niñas encandiladas con su torpe pubertad, venganzas callejeras.







Sus fotos traslucen modernidad. Llegarán a gentes, a las que la calle sólo les provoca terror, amenaza o fealdad. Son Centroamérica en imágenes que, mal les pese a los racistas, se parece tanto en todo lado...Plasma actitudes extrañas de la dignidad. Raras de tanto no verlas en revistas, noticieros de TV y ni tan siquiera en textos.

En su primer noviazgo fotografió la nostalgia íntima y el decorado bucólico-romántico; personajes solos, paisajes o necesidades sobre aguas, entre nubes, o en bus.

Aprendido en el arte de amar, después se fascinó por el erotismo difuso; las relaciones, que a muchos parecen anodinas entre los movimientos, las gentes y los gestos. -Son tantos los que andan moviéndose ahí, en ese trozo de papel-...Como si tuviera hambre de lo vivo, espera la situación vanal. Aunque busca el momento preciso del enmarque.

Me gustaría ver como fotografía sus ojos, lentes de chispas flash, sin pretensiones, pero sí, con sueños.



*Teresa Codina*

Marzo 1994

**n**o quería inventarse la  
belleza del óleo sobre el lienzo  
y se fue a ver donde la hallaba



Trobat

## Obra Maestra




¡O!

¡cuánto me ha costado hacer esto!

1928

**José Coronel Urtecho**  
de Pol-La D'ananta Katanta Paranta



# randville,

-¿ Como lo sentistes?

- Está bestial fiera.

Cuando oímos el *bestial* es que la cuestión estaba como *Bestia*. Y cuando nos dicen *fiera* es que somos *Fiera*. Aunque por supuesto quien sabe. La cosa es que la adjetivación animalésca en este caso no es peyorativa. Ojo!!!. En la Lumpen-Nicaragua nos identificamos y nos identifican con los animales. Algún día fué así en todos lados, estamos claros:

"Sabemos lo que hacen los animales, y lo que necesitan el castor y los osos y el salmón y todas las demás criaturas, porque antaño nuestros hombres se casaban con ellos y adquirian este conocimiento de sus mujeres animales" (Indios Hawaianos citados x Lévi-Strauss)<sup>1</sup>

Y quién no quiso acostarse con la "Mujer Pantera"? Y claro cada quién tiene su "Mujer Pantera". Carlos la de él, Bukowski la suya y para otros será quizás Natassia Kinsky. Zoófilos intelectualizados?/ los hay más prácticos aún ya se sabe. O talvez algo pasó realmente.

Según Berger lo que ocurrió fue una ruptura del orden natural de las cosas y los seres. Esto durante el XIX y gracias al capitalismo. Entonces se rompen "todas aquellas tradiciones que habían mediado entre el hombre y la naturaleza".

O sea "pon-pon" a los divertimentos y flirteos con las mujeres-animales. "Pon-pon" al intercambio de conocimientos y



# Darío, las fieras y vos

caricias. Y evidentemente los que más perdimos fuimos los humanos, fiera.

Antes de la ruptura todo había sido diferente. Incluso cuando aca por el extemporaneo tercer mundo las cosas, a veces, siguen sucediendo como eran despues.

Pero regresemos al antes, al principio: Cuevas de Altamira. Allí el hombre testimonió la primera entrada de los animales en su imaginación. "En lo más profundo de ellas, jabalíes, caballos, bisontes; danzas a sus dioses....". Allí "en esas rudas paredes de Altamira, quedó para siempre retenido el movimiento, imperecedera la vida cotidiana, el detalle hecho piedra....".<sup>2</sup> "Los animales entraron (pues) por

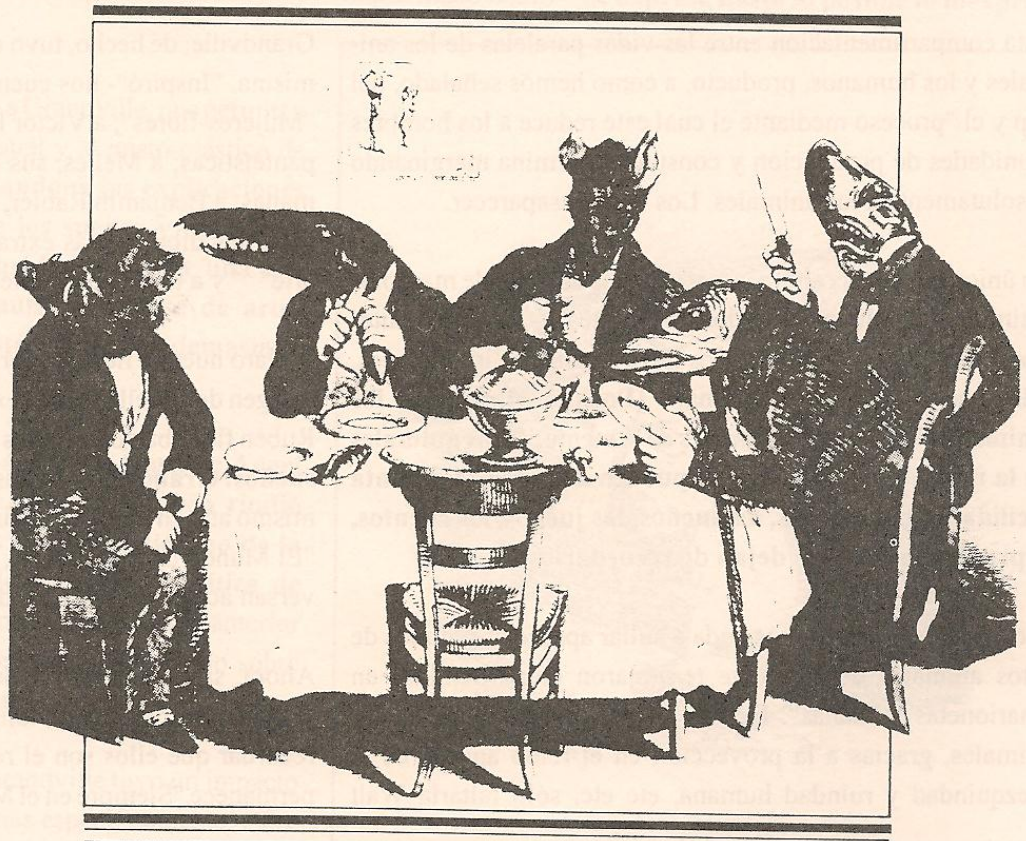
primera vez en la imaginación como mensajeros y promesas....con funciones mágicas, oraculares unas veces, sacrificatorias otras"

<sup>3</sup> La relación económica-productiva entre los "compañeros": hombres y animales es obvia, aunque no precisamente primordial. Y tras las representaciones fieles y cariñosas de aquellas bestias no tardaría mucho en aparecer, la efigie del "hombre-animal": Vazo comunicante y receptor de la sabiduría animal.

Aquel brujo, medio hombre medio reno, habitante mesolítico y "graffiti-artist" prehistórico, es el antecesor

más antiguo de las híbridas criaturas de Grandville. En Nicaragua la magia de cadejos y ceguas flanquearon y flanquean a las fieras de Alfonso y de Sarmiento.

Ya para el siglo XIX las relaciones "conyugales" entre animales y humanos se habían deteriorado y eran franca y sencillamente de explotación. !Se acabó, pues, quién te quería Fiera! Bastará mencionar tan sólo dos aberraciones que se iniciaron con la época: el inicio de la extinción de algunas especies animales y el surgimiento de los zoológicos. ¿Qué mas decir de las pesadillas producidas por la nostalgia?<sup>4</sup> Y por contradictorio no deja de ser paradójico también la aparición, justo en medio del mercado, de los peluches de tu preferencia Firma. En el XX los gritos y alaridos en las





asépticas salas de matanza de los mataderos se llevan el premio.

Se salvan las mascotas salvajes, **"establecido el paralelismo de sus vidas separadas"**<sup>5</sup>, con respecto a su "dueños". Nostalgia, en este caso sí, de futuro. Pero la distancia esta ya claramente establecida. Si no fijense en las miradas de sus gatos. Ninguna es igual, como **"No hay dos gatos iguales errando en el mundo"**<sup>6</sup>.

Esta compartimentación entre las vidas paralelas de los animales y los humanos, producto, a como hemos señalado, del cap y el "proceso mediante el cual este reduce a los hombres a unidades de producción y consumo", termina marginando absolutamente a los animales. Los hace desaparecer.

Lo único que queda ahora, apartando los dos tipo de mascotas (asimiladas al status) son los "visitantes"<sup>7</sup>. Animales interiores que cada uno de nosotros lleva consigo. Virtualidades, a las que Berger en su seminal **"¿Porque Miramos a los Animales?"** denomina animales de la mente. **"Los animales de la mente"-nos dice-"no se pueden dispersar con tanta facilidad. Los refranes, los sueños, los juegos, los cuentos, el propio lenguaje no dejan de recordarlos"**<sup>8</sup>.

Y como "el que con lobos anda a aullar aprende", algunos de estos animales de la mente terminaron convirtiéndose en "marionetas humanas". De allí a la "humanización" de los animales, gracias a la proyección en el reino animal de la mezquindad y ruindad humana, etc etc, sólo faltaría Walt

Disney y su state . Los famosos muñequitos o *cartoons*: campeones de mil y una batalla subliminales, ahora invaden el espacio humano. ¿Quién detendrá a Fritz el gato ahora? Talvez Excalibur de la mano de Heidi o Kim Bassinger de la mano de Torquemada. Hostias.

Pero antes de Disney, y con otras intenciones, había estado el gran Grandville y su *Public and Private Life of Animals*. La siniestra obrita de "comparaciones o correlaciones" antropológicas<sup>9</sup> publicada por entregas entre 1840 y 1842 presenta a Grandville como **"un artista obsesionado por la transformación que estaba a punto de darse"**<sup>10</sup>.

-Pero ve fiero, quién es ese tal gran Grandville y al fin y al cabo qué putas tiene que ver con Darío? y, no te hagas el tonto y sacate el otro *animalito*.

-Suave.....

El tal Grandville no es sino Jean-Ignace-Isidore Gerard, dibujante y grabador fantasmagórico nacido en Nancy, Francia en 1803 y muerto el payaso, bien lucas<sup>11</sup>, en 1847. Grandville es quizás una de las figuras más inmerecidamente desconocidas de la plástica moderna. Y léase bien lo de *moderno*. Grandville es precursor básico de al menos tres de los movimientos claves de las vanguardias europeas del siglo XX. Nos referimos al Surrealismo, al Pop y al Dadá y sus posteriores incidencias. Aunque usted, avisado lector, no lo crea, ni creyéndolo.

Grandville, de hecho, tuvo una resonancia bestial en su época misma. "Inspiró"- nos cuenta Hubert Giraud -"a Wagner sus "Mujeres-flores"; a Víctor Hugo, su gusto por las hechicerías panteísticas; a Méliès, sus estrellas fugaces con cabezas humanas; a Benjamín Rabier, sus animales que ríen; a Salvador Dalí, sus dibujos más extravagantes, al surrealismo, todo su arte"<sup>12</sup> y a tu mel cuin este libelo.

Y claro nuestra fiero mayor, Rubén Darío, no podía quedar al margen de aquella oleada extraña. Así en septiembre de 1911, Rubén firmaba dos ensayos titulados ambos: **"Pintores de los sueños: Grandville"**. Estos textos, publicados en Octubre del mismo año en *La Nación*, fueron posteriormente recogidos en "El Mundo de los sueños", colección póstuma de prosas que versan acerca del **"Reino de lo Misterioso"**.

Ahora, si bien Darío no dejó especificación alguna para la elaboración de la mencionada antología de textos, hay que recordar que ellos son el reflejo de un período Dariano que permanece "Siempre en el Misterio". En 1911 el poeta reinicia

sus estudios y paranoias ocultistas. Su interés por la "materia" se remonta claro está, hasta las enaguas de su nana, la criada malcriada, que desde tierna edad le dió un premonitorio atisbo al lado oscuro de la realidad. El mismo "Cuento de año nuevo", con el que empezó este sancocho, nos permite claramente ver la faceta ocultista de Nebur. Pero la cuestión es que R., en 1911, agarró la varita mágica de nuevo y en serio. "Sera"- nos relata el aclarador Angel Rama- "recién en agosto de...1911 que concentrará su investigación sobre un aspecto particular del vasto y muchas veces confuso reino de lo misterioso. Este incluía para Darío, capítulos tan abultados como los del ocultismo, el espiritismo, la teosofía, la adivinación, la metempsicosis, la telepatía, la magia, las corporizaciones, etc...." <sup>13</sup>.

En *El Mundo de los sueños* Darío vuelca su pluma específicamente hacia lo oneírico (sic). Siempre habían estado allí los sueños y también, o las pesadillas y las erupciones casi físicas de miedo de su última década. En los ensayos recogidos en *El mundo de los sueños* (diversas ediciones comenzando en 1917, la última en Nicaragua med-1992) Rubén analiza y trata de penetrar las "múltiples facetas del onirismo" relacionando-las a su experiencia vital. Desfilan allí textos acerca de los clásicos (mencionar o invocar el solo nombre de Papus bastará, estamos seguros, para la Maga de Jacinta); acerca del tratamiento dado a los sueños por pintores y escritores; acerca de las drogas (huy) y su efecto sobre morfeo. Y como si todo esto fuera poco y de ipegue de ensueño aparecen dos sueños soñados por el poeta mismo.

Los dos textos dedicados por Darío a Grandville, nos permiten nuevamente acercarnos al aura visual y al gusto plástico de nuestro vate. "No bien Darío abandona las explicaciones pseudo-científicas u ocultistas de los sueños y aborda el campo del arte, revela una seguridad mayor y una afinación interpretativa notoria, aun tratándose de artes plásticas donde su formación estética no fue demasiado sólida." tu delirio

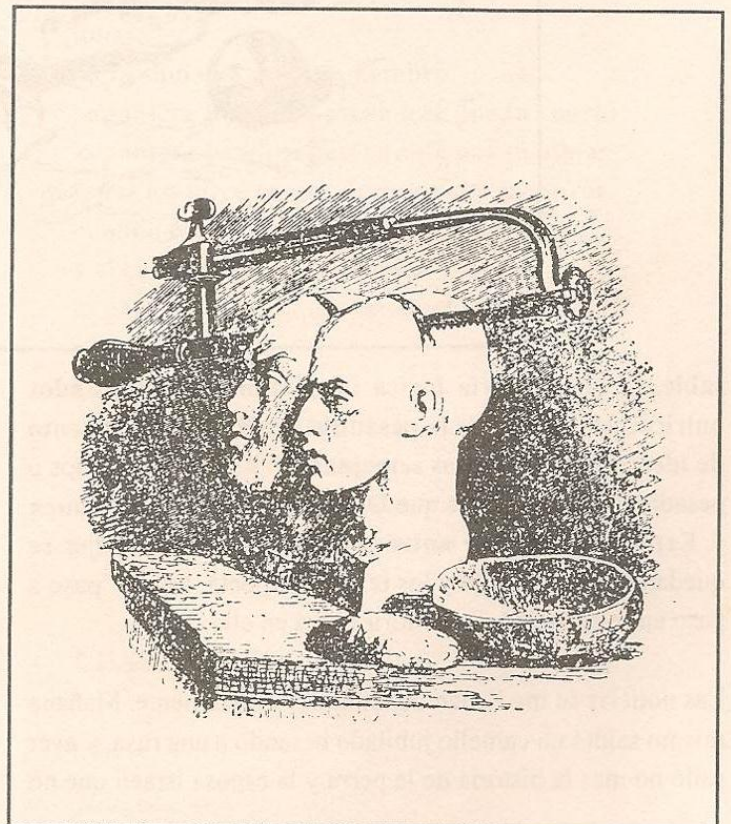
Y continuemos solo un puchito más con el Angel de Angel Rama. "Si en la pintura y en la escultura Rubén rindió tributo a las tendencias oficiales del academicismo de la época en cambio dió pruebas de perspicacia crítica de dibujantes y grabadores...." . Y para corroborar la anterior observación, bastaría recordar el texto aquel de Darío sobre Aubrey Vincent Beardsley, por ejemplo.

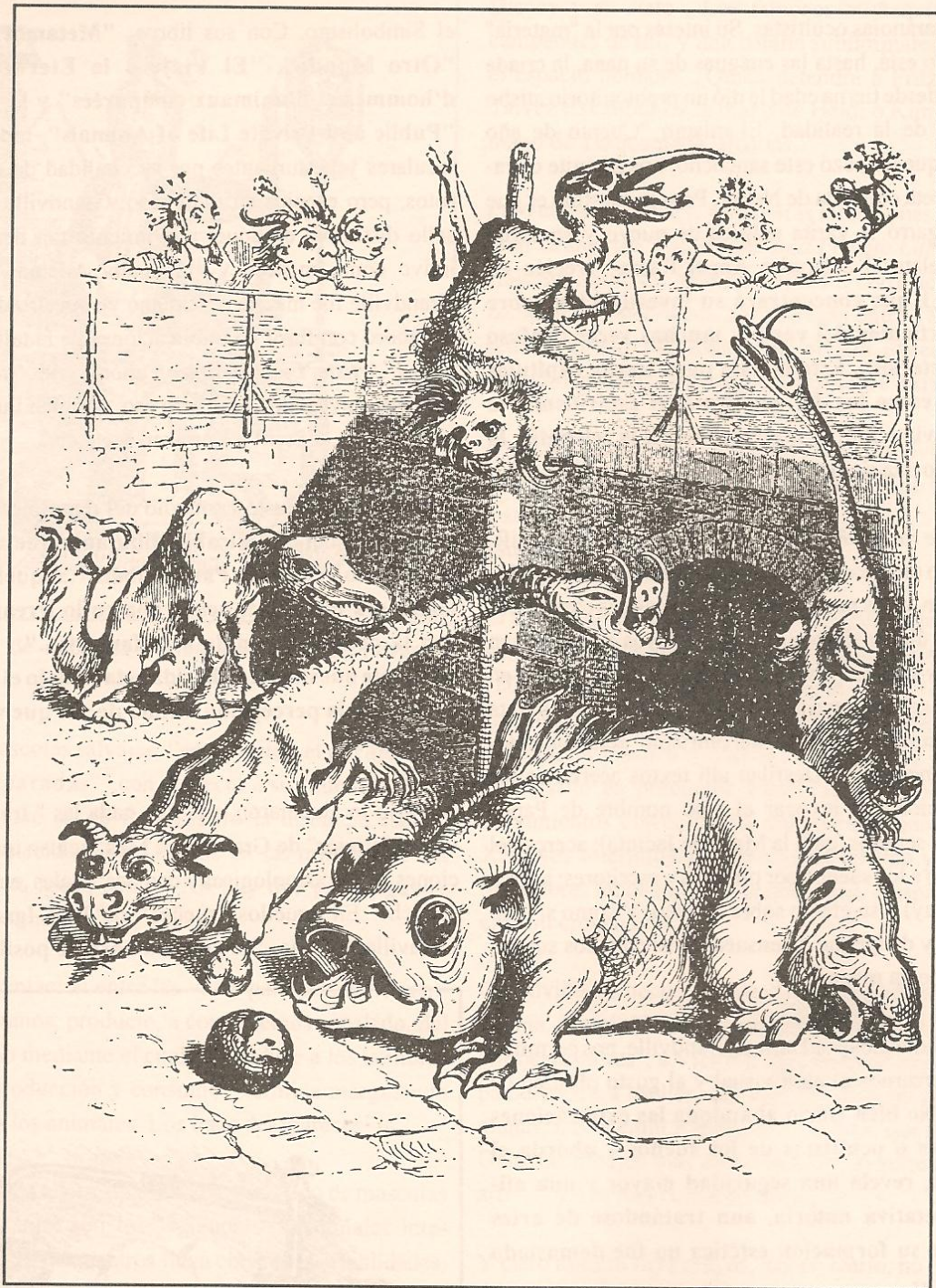
Como ya hemos dicho la obra de Grandville tuvo un impacto feroz (Grrrrr) sobre su tiempo y más específicamente sobre

el Simbolismo. Con sus libros "Metamorfosis del día", "Otro Mundo", "El Viaje a la Eternidad", "Tetes d'hommes et d'animaux comparées" y la ya mencionada "Public and Private Life of Animals", todos ellos espectaculares y perturbantes por su cualidad de espejos, quizás rotos, pero espejos en todo caso, Grandville puso, pues, su sello distintivo en aquel movimiento tan decadente y subjetivo como místico y alucinado. Además de sus libros, Grandville fue maestro cotidiano y siniestro de la caricatura. Colaboró con furor en publicaciones de la talla de *Le Charivari*, *L'Artiste*, *Le Caricature* y ahora, con *Artefacto* para que se sigan chiveando. Y no solo eso, también ilustró a Defoe, a La Fontaine, a Swift a Cortázar y etc etc.

Y por estar allí, justo en medio del remolino Darío se maravilla con aquel "admirable dibujante que veía con tanta acuidad lo real" <sup>15</sup>. Para Rubén "...aquel artista, cuya lógica era inflexible, penetraba en lo irreal y en lo raro, con la deducción unida a la fantasía...". Grandville al igual que nuestra fiera hériada estaba bajo el signo de Caín. "...Tenían la percepción íntima de <lo que ven los ojos de sombra>".

A Darío lo alucinaron más que nada las "trasposiciones de visión interior" de Grandville. Más incluso que las "correlaciones antropozoológicas" con las cuales empezamos este pastiche. En aquellos "sueños" de Juan Ignacio, nos dice maravillado Darío -"se expresa hasta lo posible lo inexpresso".





sable, lo que se diría lógica incoherente de los estados oníricos, el proceso de la pesadilla en un encadenamiento de ideas afines y formas semejantes" <sup>16</sup>. Los dos sueños o pesadillas de Grandville que Darío rebanó fueron: "Crimen y Expiación" y "Un autre monde". Pero allí mejor se quedan con Grandville y los textos del poeta. Entrar "paso a paso en la pesadilla.....". Morir quizá en ella.

Las noticias se me llenan de animales ultimamente. Mañana mismo saldrá un camello jubilado besando a una rusa, y ayer salió no mas la historia de la perra y la esposa israeli que no

aguanta los celos. Arf Arf Arf. De los gonococos, terribles animalitos de "risa enfermiza" dignos del mismísimo Grandville, líbranos Señor, pues del año del perro nadie nos salva.

Y para dejarlos al fin con los textos de Darío, volvamos a "mirar" los animales de Grandville. "A primera vista, disfrazados y actuando como si fueran hombres y mujeres parecen pertenecer a esa antigua tradición, según la cual se retrataban a las personas con los rasgos de un animal determinado, a fin de poner claramente de manifiesto un

aspecto de su característica.....El animal representa la culminación del rasgo característico en cuestión...Pero a medida que uno se va introduciendo en los grabados de Grandville, empieza a darse cuenta de que la sorpresa que transmiten se deriva, en realidad, de una tendencia totalmente opuesta a la que uno había supuesto al principio. El autor no ha tomado "prestados" a los animales para explicar el carácter de las personas, no está desenmascarando nada. Por el contrario, estos animales han pasado a ser prisioneros de la situación humana-social en la que están atrapados.....Los animales están utilizados *en masse* para "poblar" situaciones" <sup>17</sup>. He allí el peor de los espantos.

Y sellemos con el nonagenario Théodore Monod, volviendo así al principio de otra forma: "Hay un adjetivo que he eliminado totalmente de mi vocabulario: es la palabra "bestial", en el sentido que le dan los periódicos cuando relatan un "crimen bestial". Pues no, los animales no hacen lo que hacen los humanos, ¡eso no es cierto! Hay que decir "un crimen humano", pero por lo visto "humano" no es despectivo. Ahora bien, el hombre es el único ser vivo que mantiene escuelas para enseñar a los jóvenes a matar a sus semejantes. ¡Es monstruoso! El león, que no es loco, no enseña a sus crías a matar leones, sino a matar gacelas y cebras; yo preferiría que los leones fuesen vegetarianos, pero nadie me ha consultado al respecto....." <sup>18</sup>

Y colorín colorado, Fieras, este cuento se ha acabado.

## NOTAS

1. Claude Lévi-Strauss citado por Berger en *Mirar*
2. Octavio Robleto, a *CMR/Artefacto* 7, 1993
3. John Berger, *Mirar/* Ed. Blume 1987
4. *Idem* 3.
5. *Idem* 3.
6. Carlos Martínez Rivas, *QUE TRATA DE EL GATO y su especie/ Artefacto* 7, 1993
7. Ver Nora Muchnick, *La Visitante/ Artefacto* 8
8. *Idem* 3.
9. Rubén Darío, *Pintores de los sueños: Grandville, El Mundo de los sueños*, Med 1992
10. *Idem* 9.
11. Grandville murió bien loco en el manicomio de Vances, París. Esto incrementa evidentemente su pegada entre las chicas y los chicos del Romantismo.
12. Hubert Girau, *Grandville precursor de Disney/Signos* # 3, La Habana, Cuba.
13. Ángel Rama, *Notas/El mundo de los sueños de R.D./ Med* 1992
14. *Idem* 13.
15. *Idem* 9.
16. *Idem* 9.
17. *Idem* 3.
18. Correo de La UNESCO, Theodore Monod

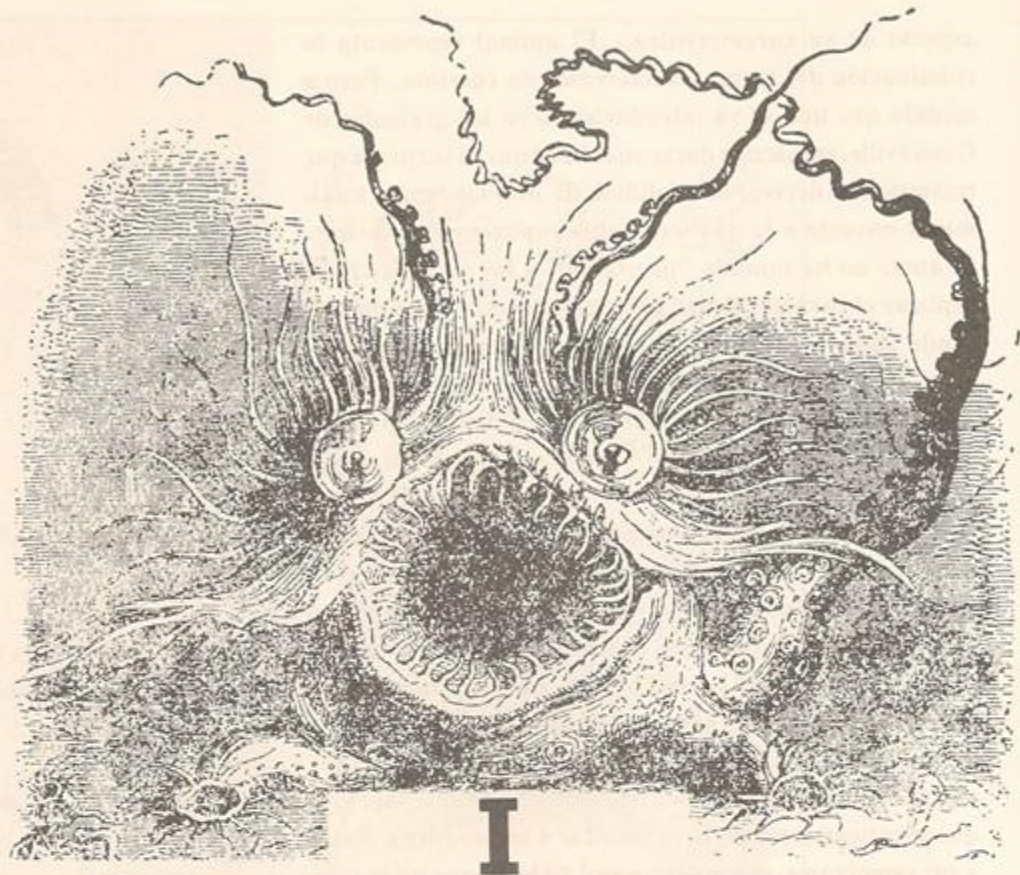


## ¿HAS BESADO ALGUNA VEZ A UNA PANTERA?

esta mujer se cree una pantera  
y a veces cuando hacemos el amor  
gruñe y escupe  
y su pelo cae  
y ella mira a través de los rizos  
y muestra sus colmillos  
pero sin embargo yo la beso y continúo el amor.  
¿has besado alguna vez a una pantera hembra gozando  
el acto del amor?  
no has amado, amigo.  
tú con tu rubitas teñidas  
tú con tus ardillas y ardillitas  
tus elefantes, ovejas, zorras,  
lobas,  
nada sino una pantera hembra  
la pantera hembra paseándose por tu cuarto  
la pantera hembra paseándose por tu alma;  
todos los otros cantos de amor son mentiras  
cuando esa suave piel negra se frota contra ti  
y el cielo cae sobre tu espalda  
la pantera hembra es el sueño hecho realidad  
y no hay regreso  
ni deseo de retornar;  
la piel que se frota contra ti,  
la búsqueda ha terminado  
cuando tu falo se mueve contra el borde del Nirvana  
y tú estás aferrado a los ojos de una pantera.

CHARLES BUKOWSKI

# Pintor de los sueños Grandville



**I**

Grandville, el admirable dibujante que veía con tanta acuidad lo real, tenía una honda intuición de lo misterioso. Aquel gran obrero era un gran soñador; aquel artista, cuya lógica era inflexible, penetraba en lo ideal y en lo raro, con la deducción unida a la fantasía. En sus comparaciones o correlaciones antropozoológicas, fue un continuador de Fuchsius y de Giovan Battista Dellaporta, cuya obra es posible que no conociera. Y quizá por pura coincidencia los dibujos del libro *Della fisionomia dell'uomo*, diríase que son seguidos, con el agregado de un ingenio moderno, en "*L'homme descend vers la brute, l'animal monte vers l'homme*", en "*Têtes d'hommes et d'animaux comparées*", y en otros estudios y hallazgos artísticos semejantes. A este respecto uno sigue gustoso la afirmación elogiosa de Robert de Montesquiou: "¿Grandville fue un misántropo, un Timón, un Diógenes...? No. Había recibido el don malicioso de descifrar instantáneamente el alcaraván en el hombre grosero, el zorro en el astuto, el cordero en el bonachón." "Il en retournait le masque matois, féroces ou rusés, comme il aurait fait d'un gant, et l'on voyait apparaître le visage interieur de Janus, le reflet des traits subis, le revers de l'expression simulée: un chat, un jaguar, une dinde. C'est en cela que l'oeuvre de Grandville est 'hieroglyphique', et se doit dechiffrer comme un obelisque." Entre esos "jeroglíficos" están los correspondientes a los sueños. En las páginas de Montesquiou, hay una referencia a ellos únicamente, en esta frase: "...le prelude du cauchemar; il s'y enfonça, le dessinant —devançant Odilon Rédon dans l'empire du songe". ¿No se encuentra semejanza entre el detalle de algún dibujo de Grandville y las "casas" astrales espiritistas de Sardou? Grandville, no hay que dudarle, tenía la percepción íntima de "lo que ven los ojos de sombra".

Es de lamentar que no haya dejado mayor número de transposiciones de visión interior, semejantes a las dos únicas que de él

conozco, y que fueron los últimos dibujos suyos, sus "Dos sueños". En ellos se expresa hasta lo posible lo inexpresable, lo que se diría lógica incoherente de los estados oníricos, el proceso de la pesadilla en un encadenamiento de ideas afines y formas semejantes. Hay que tomar en cuenta que en un "visual" como este artista, las transformaciones sucesivas están basadas en la simple forma, cosa por otra parte muy común en los espectáculos del sueño. Se llama el primero "Crimen y expiación". Es una "moralidad". En un punto indeterminado del espacio, en el ambiente vago de los estados oníricos, un hombre armado de una maza hiere de muerte a un híbrido ser, semivegetal, con cabellera de ramas y pies de raíces como en tal metamorfosis ovidiana o dantesca. De la cabellera polifurcada de la víctima caen gruesas gotas de sangre. El herido cae con los brazos abiertos. No lejos se divisa una cruz. Luego hay una fuente en forma de cruz. Los chorros de la fuente se transforman en manos aéreas y fantasmales, y la cruz de la fuente en una daga. Dos de las manos, en tocas de juez. La daga se convierte en una balanza y un cetro terminado en mano. Uno de los platos de la balanza es un ojo. El ojo aparece ya solitario en el vacío, como el del "Kain" de Hugo. Un perseguido huye ante él; y sobre ese ojo hay ya una ceja negra. El ojo llega a ser enorme; la ceja es una confusa bandada de pájaros de sombra, y el perseguido va ya en un caballo violento por el espacio; el ojo se hace más pequeño, y los pájaros negros se calcan en vuelo sesgado. El perseguido ha caído de cabeza y con uno de sus pies toca la cúspide de una especie de torrecilla que se parte en tres pedazos, sobre un mar en que el ojo se multiplica metamorfoseándose en pez, hasta ser un monstruoso tiburón que ase una piana del fugitivo, mientras éste tiende las manos a una alta y delgada cruz luminosa, y en el horizonte se repite el motivo de la fuente crucial.

Véase cómo explica su obra el autor, en una curiosa carta dirigida a un amigo: "... Ante todo, ¿cuál será nuestro título? '¿Metamorfosis en el sueño?' '¿Transformaciones de los sueños?' '¿Cadena de las ideas en los sueños, pesadillas, ensueños, éxtasis, etc.?' O bien '¿Transfiguraciones armónicas en el sueño?'

"Pero, he aquí el verdadero título, según creo: 'Visiones y transformaciones nocturnas'. Después de haber advertido a los lectores que el dibujo debe ser mirado comenzando en lo alto de la página, y siguiendo la línea descendente de las diversas figuras hasta la extremidad inferior en que se termina el sueño, podréis explicar así, más o menos, el primer asunto: 'Crimen y expiación'. ¿Es la pesadilla de un hombre atormentado solamente por el pensamiento de cometer un crimen? ¿Es el sueño de un asesino, que, en una fiebre del cerebro es perseguido por el remordimiento? Escoged. El

# Rubén Darío

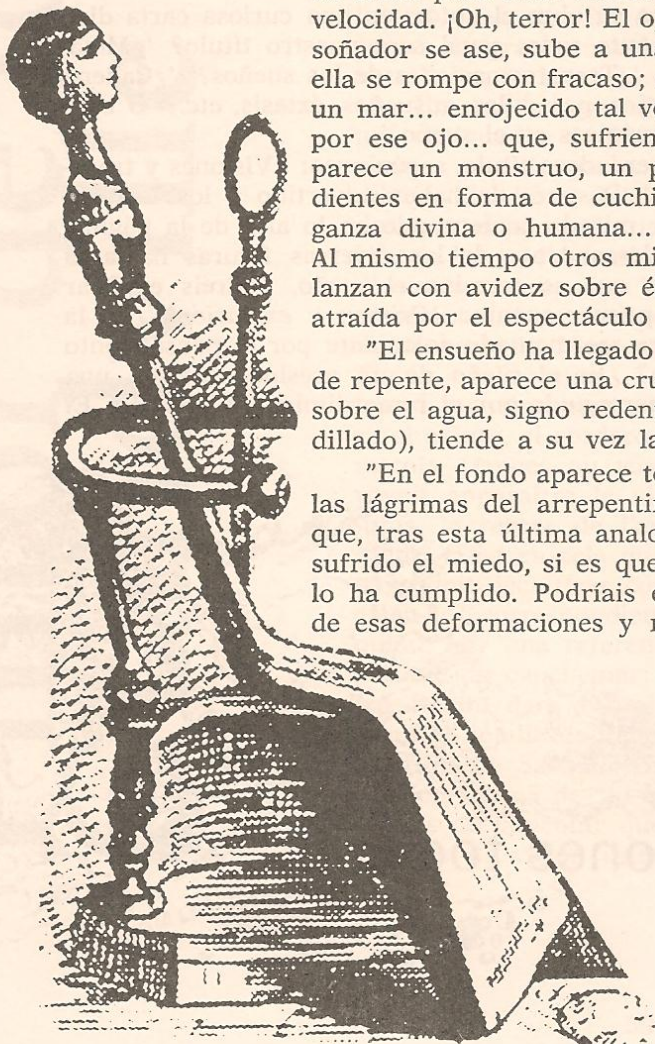
## Grandville: Ilustraciones todas



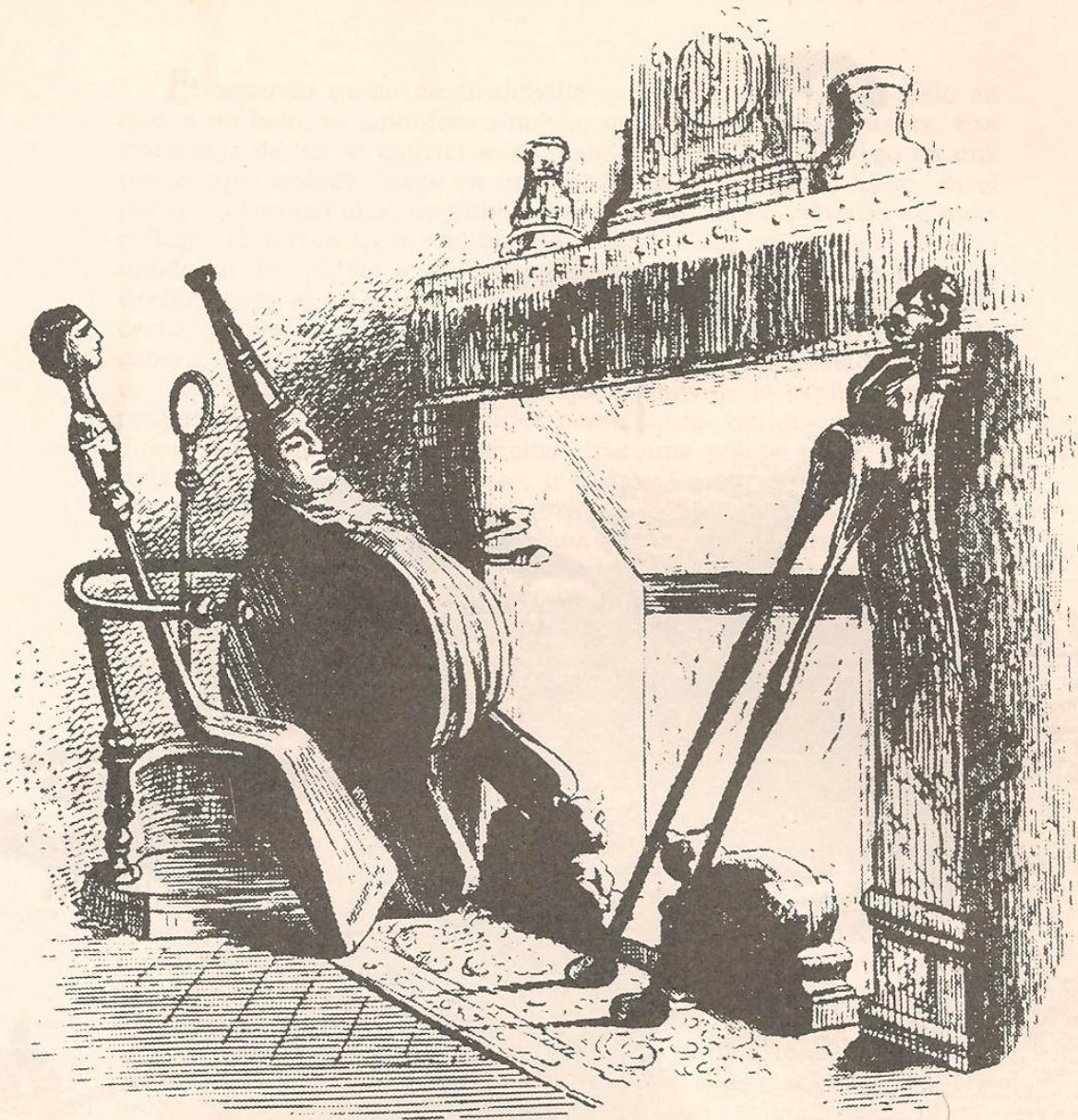
sueño acaba de herir a un hombre en un bosque sombrío, en una ruta desierta, cerca de una cruz que indica que allí se ha cometido ya un crimen... La sangre humana se ha regado y, según una expresión de 'argot' que presenta al espíritu una feroz imagen: 'il a fait suer un chène!'. En efecto; eso no es un hombre, es un tronco de árbol sangriento... y que se agita y se debate... bajo el arma asesina. Las manos de la víctima, manos siempre humanas, se alzan siempre suplicantes, pero en vano! La sangre corre siempre. El que sueña ve, en lugar del cuerpo, alzarse una fuente, cuya forma le recuerda la 'cruz' del camino. ¿Es agua, es sangre lo que vierte? El agua para lavar las manos del criminal; la sangre para recordarle el golpe terrible... Esta sangre, o esta agua, al brotar, recuerda y multiplica las manos suplicantes. La cruz, ya cambiada en fuente, toma la forma de la espada de la justicia. El vaso que coronaba esa fuente, toma la forma de la toca del juez, y en medio de esas manos lívidas se destaca la mano de la justicia, luego la balanza... Pero, por uno de esos efectos súbitos que conocen los que sueñan, ¡rareza inexplicable! uno de los platos de la balanza se metamorfosea en un ojo ardiente... que se abre, se agranda espantosamente y... En ese momento el culpable se ve a sí mismo, huyendo con todas sus fuerzas de ese ojo escrutador; pero está embarazado por un poder contrario que le retiene (efecto muy común de la pesadilla). El espanto, duplica su ardor para huir. Monta en un caballo rápido para huir con más velocidad. ¡Oh, terror! El ojo, el ojo terrible se encarniza tras él... El soñador se ase, sube a una columna, quiere refugiarse en su cima; ella se rompe con fracaso; él cae; la tierra le falta; es precipitado en un mar... enrojecido tal vez... y, sin esperanza, siempre perseguido por ese ojo... que, sufriendo ahora una transformación extraña, le parece un monstruo, un pez feroz cuyas mandíbulas armadas de dientes en forma de cuchillos van a ser el instrumento de la venganza divina o humana... Siente ya el frío acero de sus dientes. Al mismo tiempo otros mil ojos de una forma semejante a ése, se lanzan con avidez sobre él... ¿Serán los ojos de la muchedumbre atraída por el espectáculo del suplicio que se prepara?

"El ensueño ha llegado así a su más alto grado de horror, cuando, de repente, aparece una cruz luminosa que sale del agua, o desciende sobre el agua, signo redentor hacia el cual el culpable (muy apesadillado), tiende a su vez las manos.

"En el fondo aparece todavía la fuente que, esta vez, vierte quizá las lágrimas del arrepentimiento, y lava, purificándole, al soñador que, tras esta última analogía se despierta muy feliz de haber sólo sufrido el miedo, si es que ha, en efecto, meditado un crimen y no lo ha cumplido. Podríaís en seguida indicar a los lectores el arte de esas deformaciones y reformaciones de signos, el arte de esa







transiciones que se suceden siempre paralelamente a un sentido moral; doble dificultad que, si asombra por un poco de rareza y extrañeza, me parece, sin embargo, interesante para las personas de imaginación soñadora, o que gusten de la novedad, y, por decir así, los 'tour de force' del espíritu.

"Hasta ahora, nunca, creo, en ninguna obra de arte, el sueño no ha sido de ese modo comprendido y expresado (excepto en '*Un autre monde*', obra reciente, poco conocida de vuestro servidor). Después de estos elogios que me hago, y que podéis devolverme, no me queda sino escribiros la explicación del segundo sueño que, gracias a la del primero, será, pienso, muy corta."

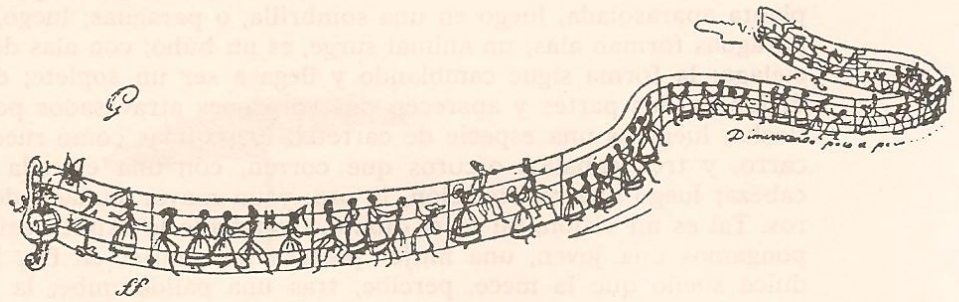
Del segundo sueño me ocuparé en un próximo artículo. En el primero encontraría el doctor Albert Lemoine "un bello argumento en favor del deber y de la moral", que dejaría a Juvenal y a los moralistas, pues hay en él "los tormentos y los remordimientos que saben perseguir al criminal hasta en su reposo". Ignoro cuál sea la obra que cita Grandville, es decir, nombre de autor: "*Un autre monde*", y si alguno de mis lectores la conociese, le agradecería cualquier dato al respecto. La pesadilla, tal como la ha tratado el creador de "*Dos sueños*", no creo, en efecto, que haya sido antes que por él, gráficamente expresada, pues las planchas y cuadros de Breughel el Viejo, más pertenecen a la demonología y a la visión medieval que a las formaciones sómnicas.



El segundo sueño de Grandville es el siguiente. En un cielo en que, a un lado, se amontonan nubes, se ve una luna menguante. Esa clara ceja de luz se convierte, más abajo, en un hongo, luego en una planta aparasolada, luego en una sombrilla, o paraguas; luego, en el paraguas forman alas; un animal surge, es un búho; con alas de murciélago; la forma sigue cambiando y llega a ser un soplete; éste se divide en dos partes y aparecen dos corazones atravesados por una flecha; luego es una especie de carretel; luego unas como ruedas de carro, y tres caballos oscuros que corren, con una estrella en la cabeza; luego una constelación, la osa; y un mayor puñado de luceiros. Tal es mi visión, tal es el dibujo. Grandville lo explica así: "Supongamos una joven, una mujer poeta... una mujer en fin. En un dulce sueño que la mece, percibe, tras una pálida nube, la media luna argentada (en su primero, o último cuarto u octavo). De repente, la media luna se transfigura en la simple forma de un humilde criptógamo... después en una planta umbelífera... a la cual sucede una sombrilla, que va a transformarse en un mochuelo, o murciélago, con las alas extendidas. Nuestra soñadora ¿no mezclará sus compras del mercado con los recuerdos de un paseo en pleno campo, donde habrá encontrado la venenosa seta, y ese arbusto en forma de parasol, con los recuerdos del astro argentado que ha contemplado la tarde de un bello día de verano, mientras veía revolotear delante de ella un murciélago; o bien aun con la sombrilla que le sirviera para librarse de los fuegos del sol poniente, y que ella agitara para espantar al pájaro nocturno?

"A mi juicio, no se sueña con ningún sujeto que no se haya visto, o en que no se haya pensado cuando se estaba despierto, y es la amalgama de esos objetos diversos entrevistos, o pensados, a distancias de tiempo a menudo considerables, lo que forma esos conjuntos tan extraños, tan heteróclitos de los sueños, sujetos, desde luego, a la actividad más o menos grande de la circulación de la sangre. Así, pues, supongo que la imaginación de nuestra dama está un poco agitada en ese momento bajo la mirada llameante del siniestro pájaro... que pronto se descompone a su vez y llega a ser un cuerpo vago, mezcla de volátil y de prosaico soplete, que se junta, sin embargo, siempre, a la primera idea del sueño, recordando quizás una fresca brisa que hubiese acariciado en el día a nuestra tierna soñadora, ¡tierna!, pues esta caricia del céfiro evoca ante ella el emblema un poco anticuado, aunque en el fondo muy agradable, de dos corazones unidos o atravesados por un flechazo. Pero esta doble forma vaporosa desaparece a su vez, para dar lugar a una bobina poco poética, alrededor de la cual se enrolla una madeja de hilo muy enredado... Un nuevo movimiento de sangre al cerebro de nuestra durmiente hace suceder a ese aparato de rotación un carro rápido, de cuatro ruedas centelleantes, llevado por tres corceles fogosos de frentes estrelladas.

"De este carro, a la constelación brillante del carro, el sueño no tiene sino un paso que hacer. He ahí a la soñadora, vuelta al cielo, en el centro de la bóveda inmensa, sembrada de millones de astros que van diseminándose, desvaneciéndose, alejándose más y más como el sueño que concluye. Y la joven se despierta murmurando sin duda, como vos, tal vez, y muchos otros: '¡Qué sueño ridículo!' Y ahora, amigo mío, a vos la tarea de hacer comprender delicadamente lo poco que vale ese 'petit tour de passe-passe', a la vez extraño y divertido, al ojo (si no al espíritu). Invitad a vuestros lectores a examinar algunos instantes esa composición lentamente, de arriba abajo, rogadles tomar en cuenta la novedad y la dificultad de esa sucesión de transiciones armoniosas de líneas y de formas. Ese efecto me parece análogo al que produce un músico, modulando primero en un tono, después de haberse divertido en pasar por sucesiones de acordes y preparaciones armónicas, vuelve a su oyente al tono del prin-



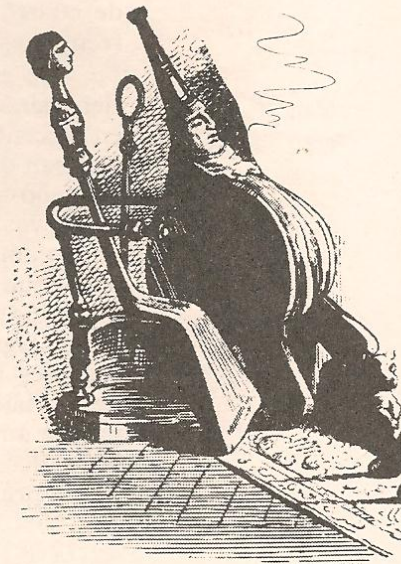
cipio y le hace experimentar así un goce de los más gratos, muy apreciado de los finos *dilettanti*". Aunque Grandville no poseyese conocimientos científicos, ni se hubiese ocupado en estudios semejantes, véase cómo en una parte de su explicación, esboza una especie de teoría del sueño, la teoría circulatoria, que tiempos después ha sido expresada y tratada por sabios como Hill, Angel Mosso y algunos más, y en parte combatida por Vaschide.

¿Da, en esas dos planchas citadas, el misterioso caricaturista, la sensación inexplicable del estado onírico? A mi entender sí, a pesar de que un crítico del gusto y comprensión de Paul de Saint-Victor, le haya tratado con cierta inmerecida dureza, a propósito de "*Un autre monde*":

"... il essaye de la féerie et de la légende, il garde toujours sa facture aride, son dessein commun, et sa façon déplaisante d'enfermer des êtres fantastiques dans des contours positifs...; jamais il ne jette sur lui la magie de l'ombre ou le mystère de l'ébauche." Hay en esto una injusticia. Por otra parte, no había producido Grandville aún los dibujos a que me refiero, ni el macabro-parisiense "*Voyage de l'éternité*". En realidad, tiene razón quien escribiera sobre este profundizador: "Il fait songer". Fijémonos. En el simple retrato, en ese Sosie sin palabras, existe ya algo de misterioso, y en la caricatura algo del ensueño. Basta con recordar las figuras deformes que aparecen en momentos hipnagógicos, semejantes muchas veces a las imágenes de los espejos cóncavos y convexos.

**E**

En el sueño los animales, y aun los objetos mismos, nos parecen como dotados de una intención que revela una personalidad, y Grandville se especializó en muchas de sus "series", animando, humanizando animales y objetos. Era un innato descubridor de correspondencias, de tal manera que no asombra el que a su respecto nombre Montequiou al mismo Swedenborg. Y que afirme a propósito de algunas animaciones del caricaturista: "On dirait qu'une vie invisible anime soudain ces choses." ¿Cómo Paul de Saint-Victor no pudo percibir esa vida invisible? Se exigía de él lo inconcluso, lo esbozado, o lo confuso, pues su principal defecto achacado fue, después de todo, un extremo cuidado y minuciosidad en el dibujo. En los sueños que experimentamos no todo es vago e indefinido; los objetos, los paisajes, las personas, aun simples detalles, aparecen de una manera neta, y en ocasiones, como vistos a través de vidrios de aumento. Hablo, naturalmente, sobre todo, de lo que puedo afirmar por mis observaciones y experiencia. Aun en los monstruos, formados con partes de animales diferentes, el detalle de cada parte, ojo, garra, pluma, aparece claramente definido. Es de notar la relación que indudablemente existe entre el arte, el ensueño y la locura. Fue en los últimos años de su vida cuando Grandville se dedicó a transponer en el papel sus



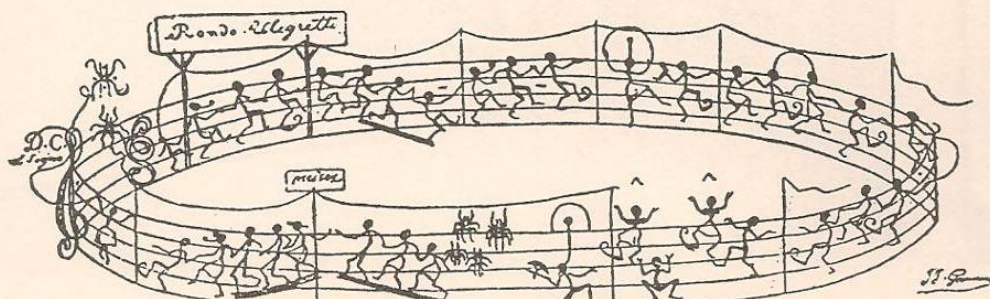
visiones o concepciones sómnicas, y sabido es que este artista, que en su vida íntima fuera de humor tranquilo, y hasta jovial, perdió la razón poco tiempo antes de morir. Es verdad que hasta en sus bromas familiares, como los "papillotes de Madame Grandville", se ve en el dibujo caricatural una como risa enfermiza, unas extrañas comparaciones y correlaciones, que algo evocan de delirio y de manicomio. No habían llegado los espíritus a las exacerbaciones de fines del siglo XIX; pero, de haber vivido en nuestros tiempos "el Buffon de la Humanidad", le veríamos más cerca de Odilon Rédon, y aun de Bearsdley, que de Forain, u otro notorio costumbrista. Había en él demasiada metafísica, demasiado "au-delá".

A pesar, pues, de su procedimiento meticuloso en la construcción y técnica de su obra fantástica o soñada, Grandville queda como uno de los más sutiles y profundos investigadores gráficos de lo invisible, o visible únicamente a los ojos de la sola psique, o de la fantasía, con todo y dar sus explicaciones de empírico fisiólogo. Pero, cumpliéndose en él la terrible ley cabalística, jugó demasiado al fantasma, y llegó a serlo. La continua obsesión de buscar y encontrar la individualidad y la intención antropomórficas en todo lo que encontraba, en toda cosa, en todo objeto, le llevó seguramente a una como autoalucinación que poco a poco, o quizá, de un golpe súbito —no sé nada de esa particularidad biográfica— se convirtió en completa locura. Y ahora reflexiono que ha sido un trastorno súbito el final, puesto que doce días antes de fallecer escribía, al enviar su segundo sueño a un amigo suyo, al director del *Magazin Pittoresque*: "J'ai encore quelques jours à vous consacrer." Grandville fue, cierto, un artista de excepción. "Je le tiendrais volontiers pour un Dante joujou, dont le 'Purgatoire' serait son humanité, 'l'Enfer' ses hommes, et le 'Paradis' ses fleurs animées. Et je conclurai, en la lui attribuant sur cette observation d'un apologiste du grand mystique suédois: 'Si on exige que je dise sincèrement et précisément en quoi je pense qu'il a peché, j'userai d'un comparaison. Je me rappelle un homme qui avait passé sa vie à chercher, à travailler pour préparer une eau dissolvante de tous les êtres de la nature et de l'art, et qui n'avait pas pensé qu'aucun vase ne se rencontrerait capable de contenir et de conserver une préparation ainsi dissolvante'."

Tal dice el autor de *Roseaux pensantes*. Grandville entró paso a paso en la pesadilla, y de ella murió. ¿Qué iba a ser la sonrisa a las tinieblas?



▲  
RONDE

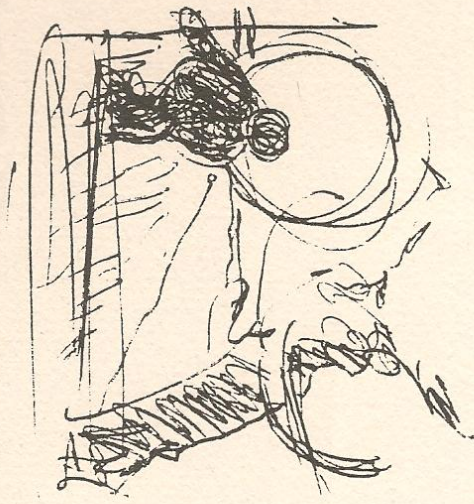




# CMIR

## Homenaje vario a Carlos Martínez Rivas en su 70 aniversario





040

1957  
C.M.W. LA.



en el pie de la casa de cal al  
mediodía



## EL FRÍO

y la transfusión de sangre de los Museos

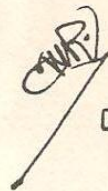
EL frío. La impiedad del frío. Impiedad que hizo arquearse las hirsutas cejas de Schopenhauer: -"¿Por qué querer querer ser tan frío el frío?"-(PARERGA y PARALIPÓMENA).

La impiedad del frío, que aflige con sabañones las hinchadas, enrojecidas manos del labriego en Castilla la Vieja: Burgos Soria Avila... Allí la vida es sólo afán ahínco esfuerzo fatiga frío.

La impiedad del frío en París. Buhardillas con la estufa de hierro helada; en las que, en amaneceres fríos, despuntó el Arte Moderno. Inventado por parias que con dedos ateridos lo concibieron y forjaron. Confortando, el calor del sol de los Museos, a sucesivas generaciones; que en piadoso intervalo de ávidos vistazos, por un segundo, se escabullen de la impiedad del frío:

a la que está sujeta toda carne.

DIARIOS ÍNTIMOS. Cuaderno Tercero. Museum of Modern Art. New York City, 1951. Dedicado, a: MIMÍ HAMMER.



Carlos Martínez Rivas



Woman in Orange, by Willem de Kooning  
Collection Stedelijk Museum Amsterdam

LA apenas insinuada sonrisa de las prístinas  
Korés: aquí, resuelta en rictus lascivo y sierra  
de diminutos dientes en mandíbulas de anguila.

Amsterdam,  
Noviembre, 1981.

cmr.



UN MILAGRO  
(JACQUES LIPCHITZ)

La recuperación de nuestra fuerza creadora que,  
agradecidos, experimentamos, el retorno a nuestro  
espíritu del élan(terminología bergsoniana)vital,  
que suponíamos extinto en nosotros, a la sola vista  
casual, hojeando una Enciclopedia Ilustrada, de la  
euritmia y el movimiento en este ARLEQUIN, figura en  
hierro forjado de Jacques Lipchitz -es un milagro.

cmr.

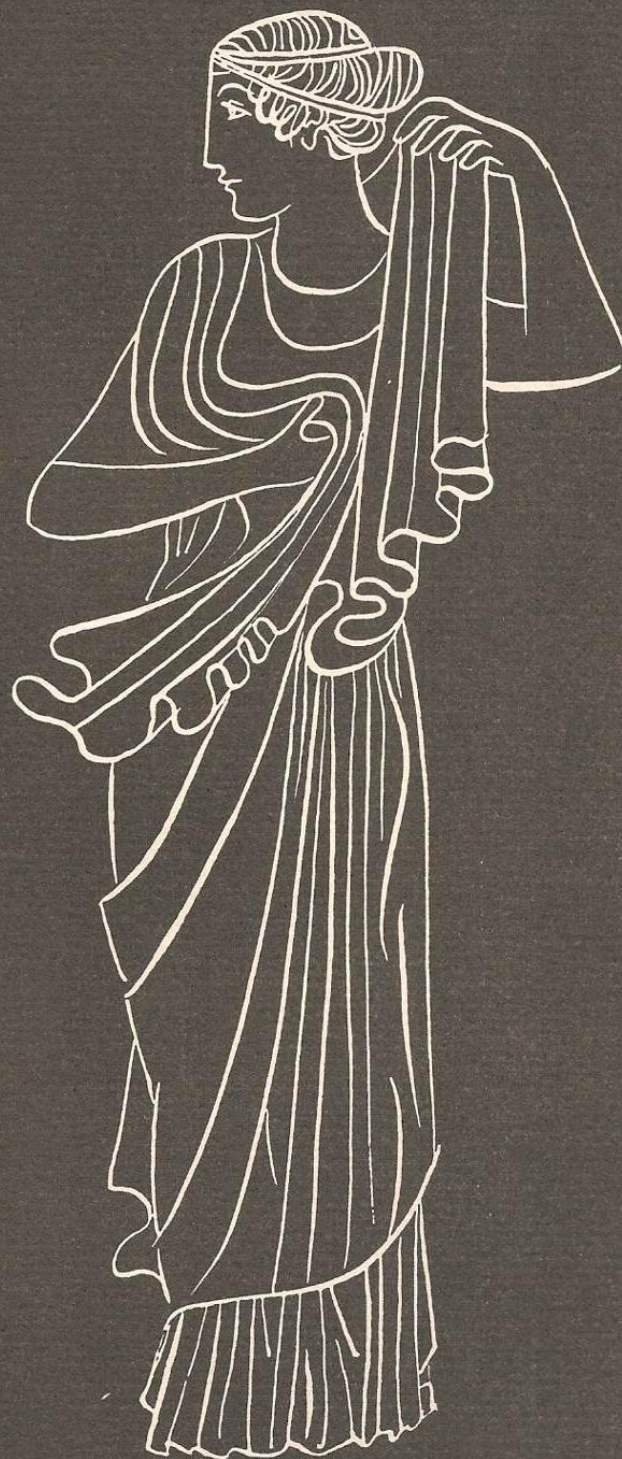
ÁNFORA  
peliké

Sobre fondo negro  
HERMES rojo y barbado  
los codos sosteniéndole el manto desceñido  
persigue a una mujer que huye despavorida.

Del cerco de sus labios  
-inscritas en el ánfora-  
salen estas dos aladas palabras:

KALOS KALÉ  
"¡Linda! ¡Lindísima!"

Cerámica Ática, s. V  
los angeles california 1963



## LA CIVILIZACION DEL PARQUEO

arrasa aplana y sepulta

A Fernando y María José Guier  
-con amor y desaliento

LA Biblioteca Nacional de Costa Rica,  
que fuera Madre Nutricia para nosotros, poetas  
en cierne, con caras frescas, en los años 40;

la Biblioteca Nacional de Don Julián Marchena,  
en demolición, ahora, en los años 70, ante  
nuestros ojos, para dar lugar a un Parqueo.

La Mezquita de Córdoba. El sueño de Abderramán I  
realizado por Alhakem II. Ese cuadrilátero  
de 130 metros de ancho por 175 de largo,  
ya limpio de sus mil cuatrocientas dieciocho columnas  
y de sus listados arcos y bóvedas, hará un buen Parqueo.

León de España. Su Catedral Gótica Siglo XIII,  
la sola con vitrales forjados por la Confrérie  
de Cluny, será echada abajo y será un Parqueo.

Urgen, en los confines del Alto Egipto, del Alto Nilo,  
en el Templo de Abú Simbel, consagrado a Ramsés II,  
con sus colosales estatuas labradas en la roca,  
hieráticas, custodiando el descomunal Portal;  
urgan picos y poleas y esteras de esparto para  
desmontarlo bloque por bloque y cada bloque añicos.  
El Templo de Abú Simbel: su pétrea ostentación monumental  
tan opuesta al estilo desértico, impersonal, del Parqueo.  
En los confines del Alto Egipto, del Alto Nilo,  
en la ardiente orilla, hay un Parqueo eternamente vacío.

Las Cariátides del Erecteón. Las que soportan  
el socarrón junto al Muro Este del Partenón,  
en la Acrópolis, no seguirán erguidas. De bruceas  
besarán el polvo en que se asentará un Parqueo  
para turistas no interesados en Fidias.

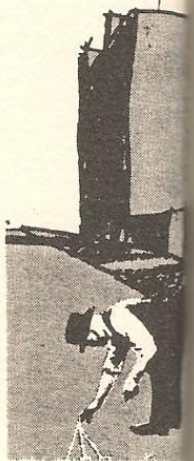
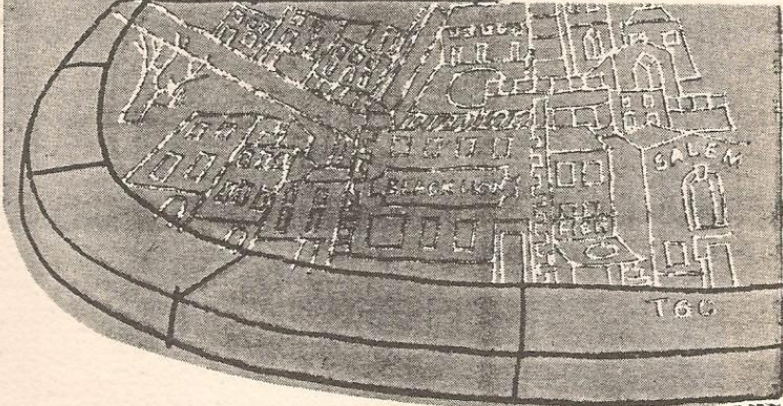
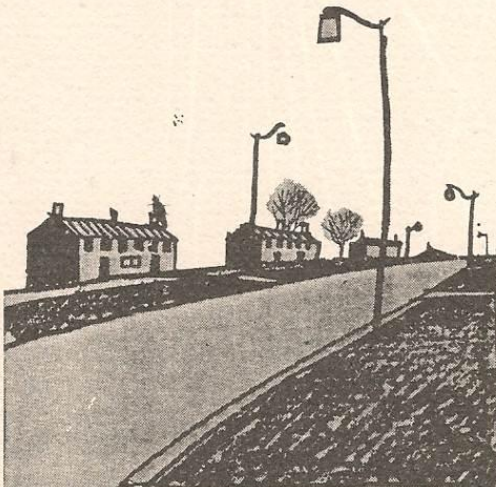
El Trono de Ludovisi. Afrodita surgiendo  
del baño, con las aletas nasales dilatadas.  
Dos Vestales: una atendiendo el pebetero,  
la otra, en éxtasis, toca la flauta doble.

Pico y pala. Que no quede rastro de este relieve.  
¿Aún está en pie el Templo de Artemisa en Éfeso?  
Pico y pala. Hay que destruir para construir, bajo el viejo  
cielo, un Parqueo más nuevo y vasto que el Infierno.

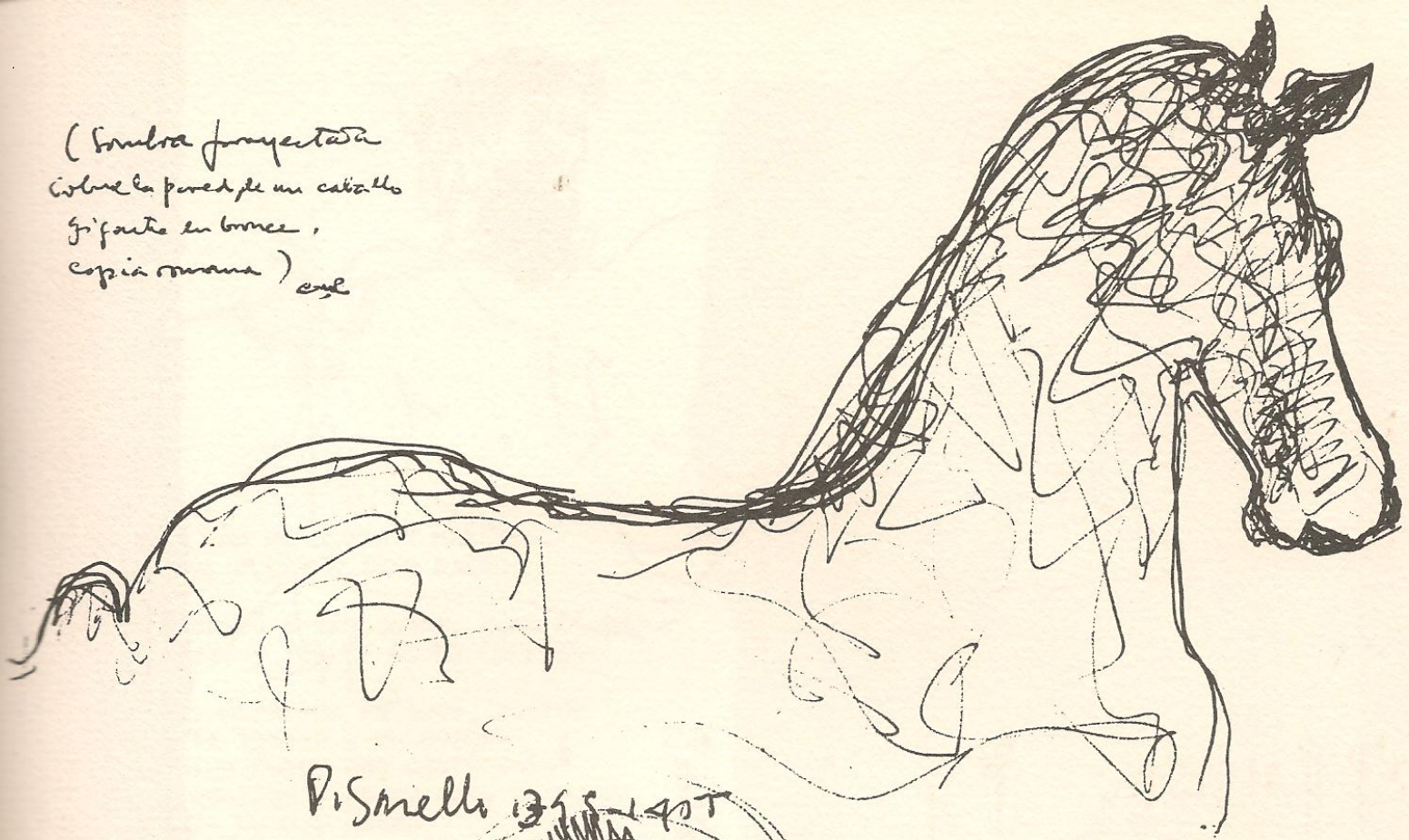
¡La entera costra terrestre -un Parqueo Modelo!

Hotel Sheraton, Room 510  
San José, Costa Rica.  
Década de los años 70.

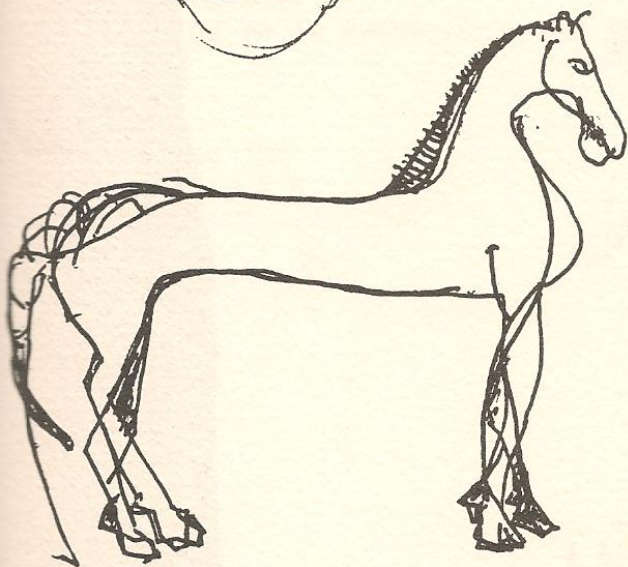
*Carlos María Guier*



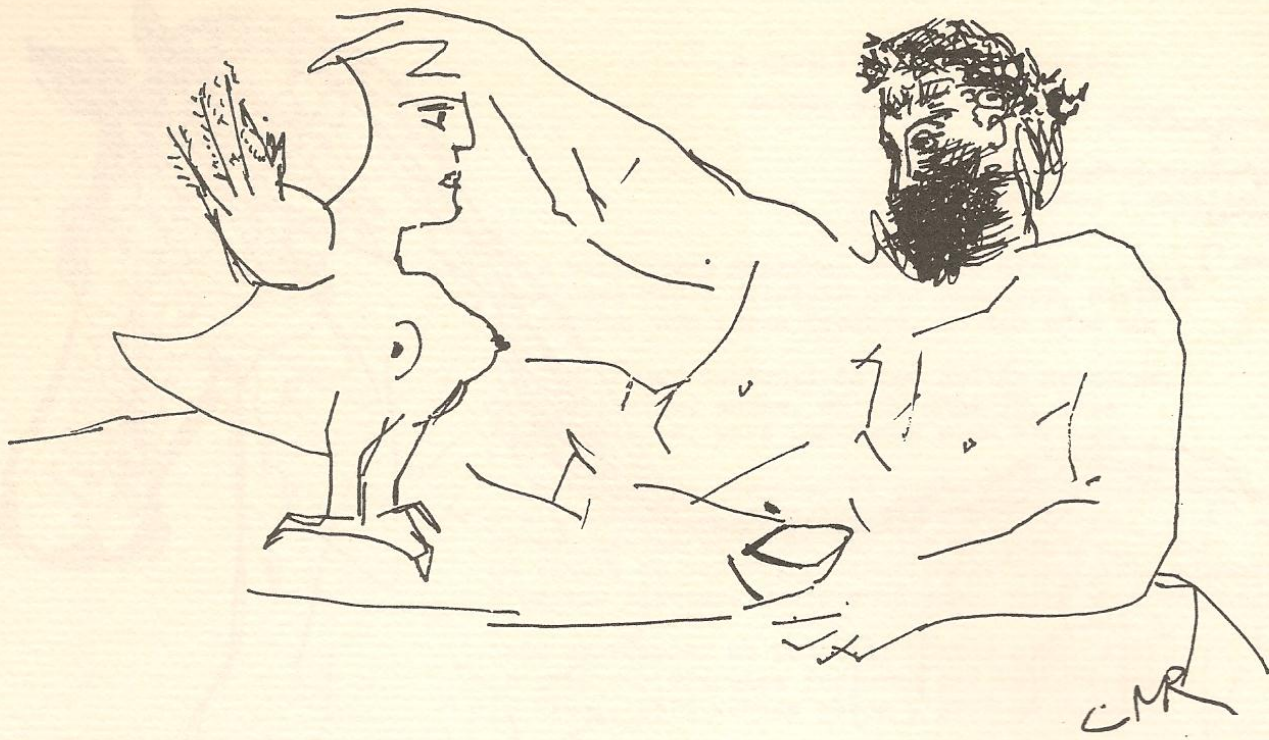
(ombra proiettata  
 colore la parete di un cavallo  
 si fa in bronze,  
 copia romana) *exl*



Pisanello 1395-1405



2, fatto in bronze  
 gemma romana.



Absinthe



Dibujos y gráficas: Carlos Martínez Rivas

contrast between ellipses and straight  
lines - Experiment - Spring - Paris 1927



**PEÁN DE HONOR Y MUERTE  
AL POETA ELISEO DIEGO:**

Nadie cantó a sus gatos, como tú en  
tu libro, A TRAVÉS DE MI ESPEJO.

Aquél que, mientras se lame, muerde  
su garra y te ignora y no puedes  
llamarlo amigo nunca aun sabiéndolo  
contigo y contigo y en tu casa siempre.  
Porque -¡ay!- no hay quien  
disimule su ser mejor que él.

Sólo a ti Poeta Eliseo Diego sólo a ti  
pudo hacer reflexionar trascendentalmente  
en Budismo Zen ese  
gatito sentado tan solemne  
en el crepúsculo del jardín.  
Sólo tú lo contemplaste como principio y fin.

Yo evoco a mi POE, perdido en orfandad de afecto,  
errando en un túnel sin vislumbre (es el Averno  
de los gatos, los túneles); también tú, Eliseo  
Diego, supiste del pesar, del desconsuelo  
por el GATO QUE NO VOLVIÓ. Al que ya no verías  
durmiendo a gracia suelta, pero lo recobrarías:  
su pelaje, la noche, las blancas nubes sus manchas.

Su silla preferida  
y el silencio, te lo nombrarán a sus anchas.

Sábado 5 Marzo 1994  
Altamira D'Este # 8



Carlos Martínez Rivas

# Testimonios

A Carlos Martínez de Rivas,

a quien debo tanto

su amigo

José María

Para Carlos, de quien tanto he  
aprendido para estas "ense-  
ñanzas", con un abrazo por  
encima de veinte años

José María

(A Carlos Martínez de Rivas a quien debo tanto)

DEDICATORIA autógrafa del Autor, del libro, EL  
CONTENIDO DEL CORAZÓN, Elegía. Ediciones Cultura  
Hispánica, Madrid, 1969.



JOSE MARIA VALVERDE  
"ENSEÑANZAS DE LA EDAD"  
(POESIA 1945-1970)

BARRAL EDITORES  
Barcelona  
1971

A Carlos Martínez Rivas,  
por el privilegio de haberle  
en su cha de sus poemas en  
compañía de José Coronel Urdeto,  
Clara y Frutos, entre la noche  
que no olvidaré nunca,  
su amigo

Alonso Quijano  
Managua,  
junio de 1980.  
("La Casa del Pen")

**Cintio Vitier**  
**DE PEÑA POBRE**

Memoria y Novela

(ahora,  
completa)



Para Carlos Martínez  
Rivas, poeta impar,  
inolvidable amigo.

Cintio Vitier

1335 Amundsen Avenue  
Peterborough (Ontario)  
Canada

A Carlos Martínez Rivas,  
de este lector que tanto lo  
admira y quiere,

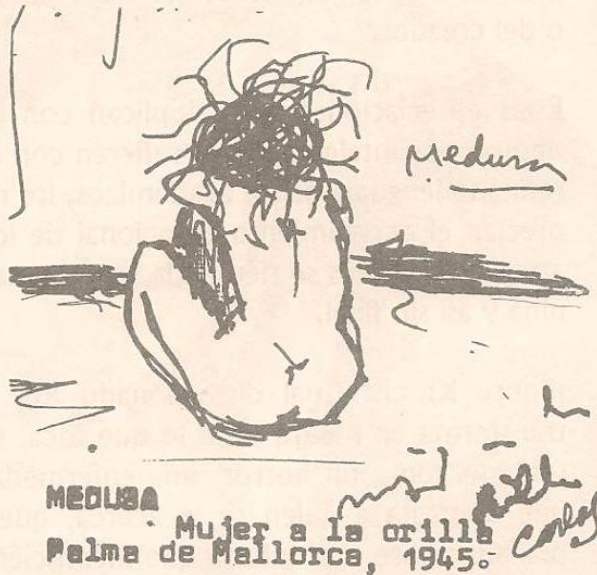
Alonso Quijano

La Habana, enero de 1982

("Atrás de mi espejo")



# MEDUSA DESDE EL TIEMPO PERDIDO MIRA AL MAR (sobre un dibujo de Carlos Martínez Rivas)



*Es un hombre o una piedra o un árbol  
el que va a dar comienzo al cuarto canto.*

*Lautremont  
(Cantos de Maldoror)*

La medusa, desde un tiempo perdido, mira al mar de piedra. Papel vuelto peso ingrávido. La mano sobre el aire recorre la espalda desnuda. Cuántos años son 70? Cuántos museos, cuántos cuadros, cuántas heridas en aquella retina incisiva y cruel? Cuántos años una mirada sobre el mar? Electra se escurre para vengar una vez más al padre. Este, como en el lienzo de Harmenszoon Van Rijn la busca. Pero no hay tal cuadro. La pátina es invento, nunca se pintó un cuadro así. La casa vacía es testigo ciego y ambivalente de almenas automáticas, de amores y erinias matriarcales ante la calavera prematura de Yorick. Aquí se restregaron. El Hamlet magdalenense: oficiante ante su horda de dos y cinco. Ante la muerte. Polvo, libros y una herida que espota.

Mientras tanto alguien roba la estrella de Sassetta. Y el antiguo y viejo templo de Denderah palidece. Alguien ocultó la luz y los caballitos etruscos, acaso helenísticos o algo así como de Pergamo, se rehúsan ahora a llevarnos a las piernas blanquitas, con pelitos cheles del travesti de turno. ¡La pobrecita! Tan esencial para nuestra pequeña moral, que curiosamente no se llama Elvira esta vez. Es tan sólo un cuello fino esperando el filo inocente de la hoja de papel en blanco y el futuro.

Los zapatos rotos y gastados de lona china con diseños ingleses del gran Garrick son los mismos de Vicente. Los pintó aquel, acaso entre alguna desesperación y otra desesperación más intensa? Los azules pasillos de Saint-Paul-de-Mausole eran de un neón imaginario que los alargaba hasta penetrar en otros espacios: dos pulgadas con trazos sueltos a lo Brunelleschi. Espacio post-Masaccio. Punto de fuga sobre línea del horizonte: curvatura de una espalda. Raya solitaria sobre el lomo del papel. Sus pasos serán silenciosos sobre la arena. Ella, en el boceto, no los oír.

# Aproximaciones

**H**a sido identificado durante casi siglo y medio con todo lo que hay de superfluo y desagradable en nuestra cultura. Es "mal gusto" en la apreciación colectiva e individual de la conciencia del observador, del crítico o del creador.

Estas apreciaciones se multiplican con el pasar del tiempo: los intelectuales se refieren con desprecio al refinado lenguaje de los académicos, los ricos menosprecian el acercamiento emocional de los pobres al arte, los hombres se ríen de la sentimentalidad femenina y así sin final.

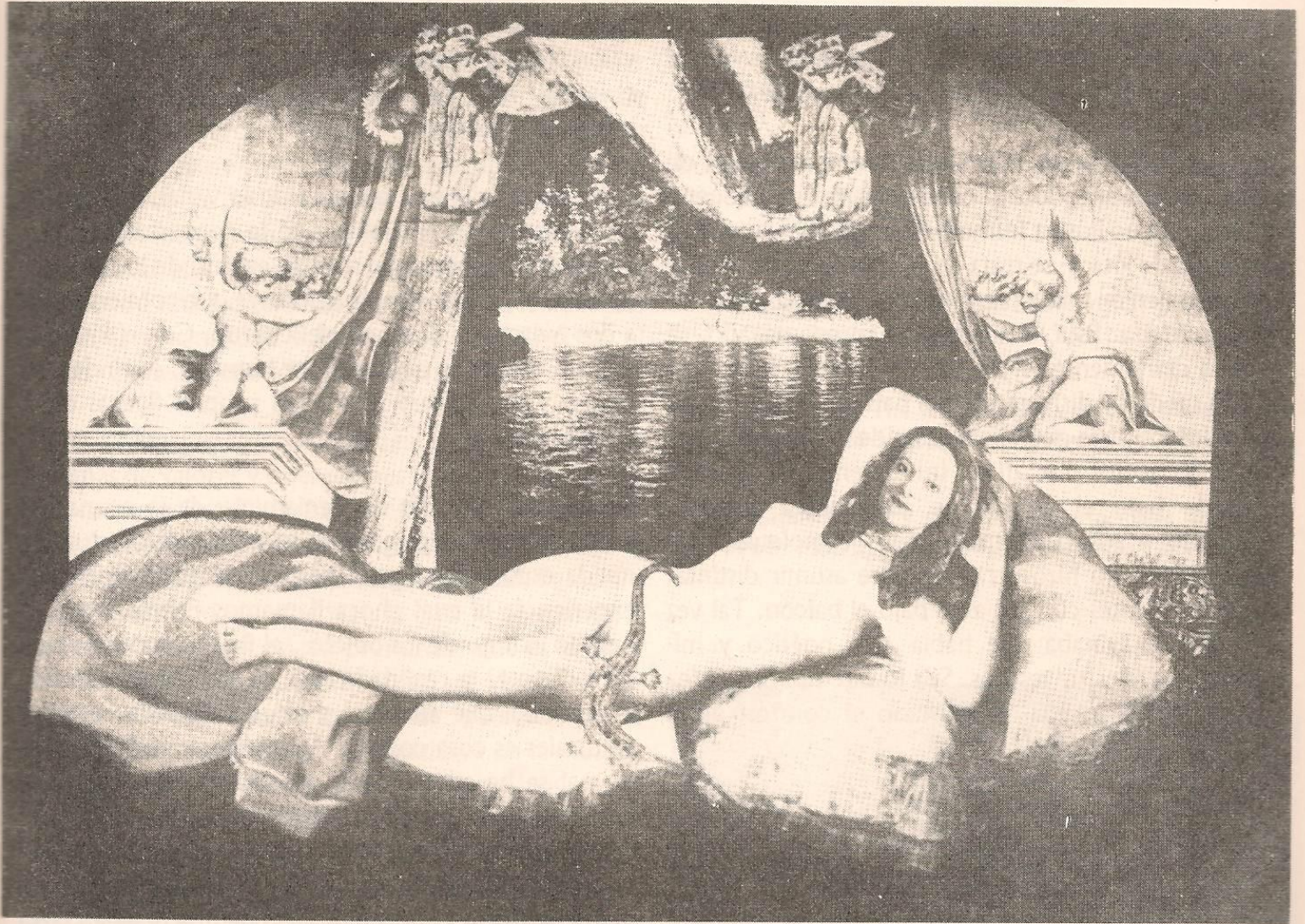
¡Pobre Kitsch! Cual distorsionado Rey Midas que transforma en basura todo lo que toca, ha sido presentado como un horror, una enfermedad virulenta que contagia a quien se le acerca, que ataca despiadadamente a la cultura que inconscientemente lo engendró, en fin, como el mal mismo.

Estos son unos de los criterios expresados, términos o mecanismos en sus diferentes momentos. Tomaremos en cuenta a dos figuras claves en la descripción, teorización y eventual depredación de este fenómeno llamado kitsch. Me refiero al filósofo alemán Hermann Broch y al crítico de arte norteamericano Clement Greenberg, quienes a pesar de los mundos de distancia que los separa en casi todos los demás aspectos, se hallan unidos ante nuestra mirada histórica por el argumento anti-moderno con que ambos enfrentan lo que puede considerarse su enemigo común.

Broch esboza los fundamentos de la condena al kitsch en el contexto de un proyecto mayor sobre la imaginación europea de fin de siglo. En sus apuntes fundadores, Broch declara que el problema del kitsch no estriba en su gesto imitador, pues de acuerdo con los postulados aristotélicos -que él comparte- todo arte imita la vida, y el objeto de imitación del kitsch es más bien, precisamente el arte. Esta selección de arte como referencia obliga, según Broch, al sacrificio del

**Henry A. Mancía**

# al KITSCH



principio de verosimilitud (entendido como la relación directa entre el arte y la realidad) establecido desde Aristóteles como la fundación del valor artístico.

Este golpe al kitsch, que afortunadamente no fue mortal, lo sustenta Broch en la acusación prontamente replicada por Greenberg, para quien el kitsch no está realmente interesado en la experiencia estética integral (la belleza como modo de acceso a la verdad) sino tan sólo en el efecto de lo "bello", es decir, el kitsch no está interesado en lo cósmico, sino en el valor de lo terrenal. Prefiere lo efímero a lo permanente. Consecuentemente arguye Broch, el kitsch comete el pecado imperdonable de imponer el registro finito de los intereses mortales a aquel infinito valor trascenden-

tal. Esto merece tan sólo un calificativo: el kitsch es la introducción del mal en el sistema de los valores.

Tanto Broch como Greenberg practican lo que podría considerarse un pensamiento anti-moderno, en tanto ambos lamentan la sustitución de la experiencia estética trascendental preindustrial por aquella otra terrenal y efímera que se da a partir de la industrialización y reproducción masiva, procesos éstos característicos de la modernidad.

Cabe también observar que el uso de kitsch es en sí secundario al fin a cuyo servicio fue puesto -promover cierta visión sobre la pureza-. Esto demuestra el peligro

de las formulaciones excluyentes que basan sus criterios en la concepción de una clase, un género o movimiento, cuya pureza - real o pretendida- supuestamente le confiere un grado de superioridad, (acaso a las artes plásticas de los grupos urbanos alfabetizados cuya trascendencia -paso a un estado de conocimiento superior- sólo puede ser garantizado por la exclusividad de un lenguaje artístico abstracto y a veces cerrado en si mismo, o de imitación: presencia de expresionistas, impresionistas y surrealistas en el movimiento de las artes plásticas hondureñas).

Me apresto a abordar la polémica sobre la cultura de masas con una anécdota que nos permitirá un pequeño respiro, ya que ilustra humorísticamente la capacidad seductora de kitsch: se trata de la historia de un fogoso lotario, quien en balde procura conquistar la gracia de su enamorada. Esta, indiferente a su enamorado, se sentaba diariamente en un balcón sobre el lago, zuriendo medias y disfrutando del paisaje. Fue entonces que al lotario se le ocurrió la gran idea: domestica dos cisnes y, todos los días, infaliblemente, pasaba nadando bajo el balcón de su esquiava amante, abrazando a sus dos emplumados remolques. Por varias tardes, no hizo otra cosa que asumir distintas posturas galantes con sus aves bajo el balcón. Tal vez el lotario imaginaba que había algo poético y mitológico en tales travesuras. Sea lo que fuere, su idea dio resultado, siendo conquistado el corazón de la dama.

La anécdota la recuerda Haroldo Campos en su breve ensayo titulado Vanguardia y Kitsch. Campos se adhiere a la tesis del kitsch como mentira estética propuesta por Umberto Eco, en el 65, en su ensayo "La estructura del mal gusto". El autor se cuida de denunciar la democratización cultural efectuada por una relativa producción masiva, la cual el defiende como cultura legítima, no obstante le da una vuelta de tuerca al asunto al declarar que el problema del kitsch radica específicamente en su intención de hacerse pasar por arte. Eco contrapone los parámetros del arte verdadero, definidos por el descubrimiento y la innovación propios de la vanguardia. En otras palabras, la cultura de masas está bien mientras se mantenga en su sitio, mas una vez que se propone "como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas" efectúan un acto de transgresión que la reducen al kitsch.

Para salvar al kitsch de este pozo sin fondo tenemos que regresar a su verdadera interpretación y a su país de origen: el kitsch confronta la abstracción del concepto con la tangibilidad de las imágenes figurativas, la distancia y la frialdad del vacío especulativo con una cálida familiaridad saturada de significación. Es Walter Benjamín quien nos ofrece los parámetros para una comprensión más contemporánea y positiva del mismo. En un texto corto sobre el kitsch Benjamín lo valoriza por encima del arte, declarando que la "barata sensorial" del kitsch permite una experiencia más intensa del mundo.

El kitsch es la última máscara de lo vanal, con la cual nos vestimos en el sueño y en la conversación, para incorporar la fuerza del mundo extinto de los objetos, los objetos, lo que llamábamos arte que comienza sólo a dos metros de distancia del cuerpo. Con el kitsch el mundo objetal se acerca al ser humano, se rinde a su tanteo y por último forma sus propias figuras en el interior de éste.

Después del suicidio de Benjamín y de la ocupación nazi de París, el kitsch cobra su valor teórico, cuando queda establecido como parte constituyente de una experiencia la cual ahora llamamos posmoderna: el mundo extinto de los objetos, el fin de una aproximación directa, la realidad. Hoy en día, la transgresión intertextual que atraviesa y mezcla distintos registros culturales es cosa común. Asimismo, la definición de lo real se ha extendido y complicado al incluir a la representación como un elemento determinante de nuestra percepción, eliminado así la tradicional jerarquía entre realidad y simulacro. Finalmente, la teatralidad, el artificio, la presentación de una realidad cuya saturación de código significante la convierte en hiperrealista, son algunos de los modos de conocimiento y disfrute estético propios de nuestra época.

Recapitulando: podemos decir que la vanguardia y el kitsch se contraponen radicalmente en tres aspectos fundamentales:

El primero es el sistema de valores que reproducen : la vanguardia apuesta por una estética trascendente, concebida como modo superior de conocimiento a la cual se accede gracias a la perfecta comunión entre el fondo y la forma. El kitsch se dedica a lo sensorial como modo familiar y cercano de concebir lo intan-

gible, frecuentemente relegado el llamado fondo o contenido a un segundo lugar y despreciado los procesos racionales como modo de conocimiento.

La segunda distinción entre la vanguardia y el kitsch se refiere a sus mecanismos formales: como producir significado. En consistencia con su trascendencia ideal, la vanguardia ejercita estrategias de depuración simbólica (deshacerse de lo vanal y superfluo -el lenguaje, la historia, las convenciones sociales-) para poder liberarse de la carga terrenal. De este modo pretende acceder a la verdad última, concebida, como un momento único e irrepetible, de descubrimiento existencial. Por su parte, el kitsch opera a través de la saturación iconográfica y la recarga sentimental, designando al efecto como la experiencia a recrear, y ofreciendo esta experiencia a quien quiera le interese. Así, a la originalidad e innovación vanguardista, el kitsch opone la repetición y el cliché.

En tercer lugar, y como consecuencia de tan diferentes sistemas de valores y operaciones formales, los efectos y consecuencias de ambas estéticas han de ser diametralmente opuestos. La vanguardia se ufana de la dificultad que la aparta de la vulgar realidad. Pareciera querer interioridad individual, la cual le permitiría, a su vez, esa vuelta al origen primordial que es la meta de toda originalidad. Entre tanto, el kitsch no establece diferencias entre lo exterior y lo anterior, la fantasía y la cotidianidad. Se constituye en la mezcla, en la profanación de los discursos exclusivos, en la absorción casi arbitraria de todos los elementos que conforman la realidad. Para el kitsch, lo espiritual se da de hecho en la tangibilidad material de sus representaciones: el fuego del infierno, la suavidad de las nubes celestiales.

Casi sin querer, lograr en su recargamiento todo incluye esa perfecta comunión entre fondo y forma que la vanguardia en su afán excluyente y purificador, sólo logra abstraer. Greenberg no sabía cuánta razón tenía cuando designó al kitsch como la primera cultura universal.

Por último, con eso que Broch llamó el reflejo distorsionado de las cosas que el kitsch nos proporciona, es posible dilucidar que la realidad no es una sola, sino que varía de acuerdo al cristal con que se mira. En consecuencia, el kitsch se convierte con frecuencia en

inocente parodia de la univocidad, a la cual opone su festiva algarabía visual como un recordatorio de infinita variedad del mundo que nos rodea.

## BIBLIOGRAFIA

Haroldo de Campos "Vanguardia e Kitsch" A arte no horizonte do Provável, Sao Paulo "Perspectivas". 1969, pp. 1993-201.

Umberto Eco, "La estructuración del mal gusto" Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas. Barcelona: Lumen, 1968, pp. 79-151.

Clement Greenberg. "Avant-garde and kitsch" (1939), Art, and culture. Boston: Beacon pres, 1961. pp.3-21.

Walter Benjamin, "The Work of art in the age of mechanical reproduction" (1936), trad. Harry Zohn, 1970.

Modernismo: Análisi y crítica de los principales movimientos. 1968. Moscú, redactor N.I. Novorilov.



# Job en el Muladar

¿Rebuzna el onagro junto a la hierba?

¿Muge el buey ante su pesebre?

¿Gusta lo insípido sin sal?

¿Sabe bien el caldo de malvas?

JOB; Cap. 6-v 5.-

Un cajoncito lleno de aserrín  
cáscaras de naranja  
que se han partido en cuatro partes  
semillas de jocote  
chayules  
escupitajos resecos  
tufo fermentado  
un servidor anémico  
o una servidora gorda  
tras el mostrador endeble,  
las manos temblorosas  
y la necesidad urgente de no tener testigos  
los retretes asquerosos  
con trozos de periódicos regados por el suelo.

!Hasta dónde has llegado!



Y después los amigos consejeros  
pulcros  
recomendando buen comportamiento  
pero sin soltar la mano  
para otorgar la moneda indispensable  
con que adquirir la leche;  
la gastritis  
el juguito confortante  
que apaciguarán los vómitos y ayes.

Es triste el abandono  
pero más taladrante el consejo vano.  
Caminar con pasos inseguros  
sin la mano amiga en la frente  
la pelagra y sus consecuencias innobles.

Aquí no son falsas las promesas  
ni la contricción es de boca afuera.  
Es verdadero el amor a la mañana  
la gratitud al sol  
y esperar  
únicamente  
que esta prueba y lucha contra la impaciencia  
termine pronto  
para entonar salmos y bienaventuranzas  
en ofrendas a la vida  
que sí  
es para eso!

**Octavio Robleto**

David Ocaña

# "Respuesta a Sor Filotea" (Interior Holandes, Joan Miró)

para Teresa Codina

Santa Teresa de Jesús se tiró un pito de Suriname en Amsterdam.

Mientras reescribe "Las Moradas", el barco donde duerme con el gato Apanás se mece suavemente, péndulo acompasado oscilando su espacio tiempo, su fluir constante entre el sueño y su alegre despertar con desconcierto.

El agua corre por sus ojos y los pelos de la rubia caen, cobre deshilachado en el piso de la peluquería.

Mencionando alcachofas rellenas con arroz, pongamos en tu mesa las que pintó Picasso erizas y comestibles, tanto como los pimientos rojizos hinchados que De Chirico colocó en un horizonte diurno. (Museo de Arte Moderno, plaza de la Señoría).

Ahora la orden tiene otro norte, una brújula de chocolate y pan con mantequilla.

En los conventos con vitrinas llenas de micoricos, muchachas que miran punzantes a través de sus pezones erectos, circulantes, detrás de los cristales transparentes de esas ventanas atrapadas entre blancas maderas, donde todos se están mirando.

Y se duplican, se reflejan de arriba abajo, se paran de cabeza, caminan con las manos, se conectan a los canales fluentes por medio de sogas de humo anudadas a sus pieles ardientes, rozantes, mor-





dientes, del amado y la amada, que no te dejen morir, que no te dan el gusto de estirar la pata para gozar de su presencia eterna. Mueres porque no mueres, sea.

Teresa colgó los hábitos, se metió en los jeans rotos, y con su par de tenis cachirulos, comenzó a trotar, a fundar desórdenes, a compartir eucaristías de cannabis índica en la plaza del Dom, de su colección de especies y variedades importadas del mar de la China distribuidas a domicilio.

Alucina, alucina, y los adoquines de Harlem florecen en un verde tan vivo, tan hierba tierna, que no conocen vacas cercadas, pero libérrimas, anchas de ancas y colas rozagantes.

Ahora reescribe : "Las Moradas" con el sexo del poeta, inocente y púber a pesar de sus ojos azules acerados, ángel de alas recortadas, lustradas, poniendo en su mesa de noche búcaros, ramilletes, ramos de orgasmos multicolores llenos de estrellas y espejos rotos.

(Inserté los novios de Chagall flotando el día de la boda y retorciéndose el pescuezo para darse alcance con un beso).

También se imponía penitencias recorriendo los estrechos callejones de ladrillos, llevada de la

mano del arquitecto que hablaba de la belleza con certidumbre de juez y diseccionador.

"La lección de anatomía", el cadaver en primer plano con el brazo inerte extendido, abierta la piel y desplegada en ambos lados mostrando los surcos ramificados de venas violetas, hinchadas por la sangre recién coagulada, los médicos observando con la mirada aguda que emerge de sus rostros afilados, circundados por el blanco encaje de Flandes.

Luz de velas como atardecida en el anfiteatro silencioso.

Afuera hay mucho sol, demasiada luz de agua, de aire, de geometrías rectilíneas y deseos a punto de pasar del amarillo intenso al oro solar de un Van Gogh, que no está quieto nunca, de un Gauguin confundido con un Gaudí, igualmente enamorado de los relojes semi blancos, semi negros, marcando tiempos convergentes y divergentes.

No hay demasiado sol, sólo el sol necesario para hacer girar el carrusel del día, con caballitos rojos, verdes, rosinegros, para que suban y bajen con el ruido de sus cascabeles y los rezos de la Santa, extasiada ante la vida.

*David Ocón*



# MARCADO POR EL MERCADO

## ¿Quién decide lo que es arte?

**E**n los años recientes el arte ha sido más negocio que otra cosa, y su valoración, predominantemente mercantil. El mercado está ahora mismo en una fase de recesión: Una concepción del arte como algo estrictamente irreductible a Dinero (a pesar de su carácter de mercancía) sin duda sabrá aprovechar la "limpieza" que esto conlleva. La actitud ciegamente mercantilista ya no es en estos momentos hegemónica entre los artistas que empiezan (la mayoría de los cuales, por cierto, encontrarán su lugar bajo el sol del llamado "mercado marginal", aunque suele abarcar más de la mitad del total, y del que no hablaremos aquí). Pero para que el arte pueda recobrar su impulso vital es preciso desembarazarse

de los cantos de sirena.

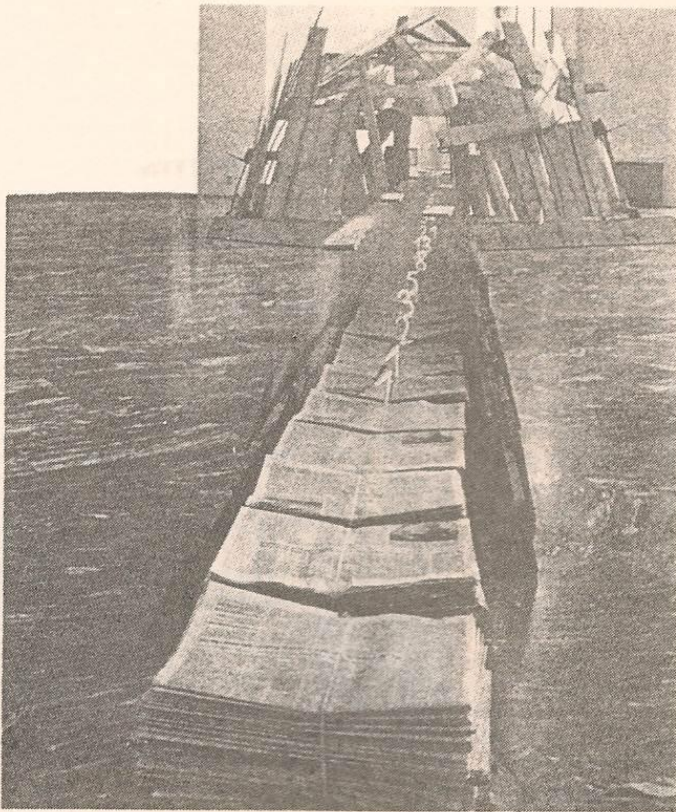
Por primera vez de modo general y descarado, en los ochenta, prescindiendo de la aprobación de los críticos y de su propio criterio, los nuevos "artistas" buscaron la "homologación del mercado", dispuestos a adaptarse al cliente. (Del mismo modo que todo hombre de negocios intenta que sus clientes estén satisfechos).

¿El motivo? El cambio más visible que sufre **el arte contemporáneo** en la pasada década no es de orden creativo, sino la aparentemente ilimitada afluencia de dinero a su mercado, su conversión en **una industria que se vuelve billonaria con la irrupción de jugadas especulativas masivas**. La escalada de precios -que concluye,

como se sabe, hacia 1989, con una deflación igualmente vertiginosa- comportó una presión del mercado sobre los artistas plásticos sin precedentes, por su insistencia y su brutalidad.

Se trata, en realidad, de la culminación de un proceso, iniciado en los años sesenta: El reforzamiento progresivo de la internacionalización del mercado del arte (contemporáneo de la "mundialización" del sistema económico general, del cual el arte constituye un subsistema), que ha permitido que una cada vez mayor masa flotante de capital destinado a la

**Arte**



Mario Merz, "Igloo", 1986

especulación cayera sobre el arte actual.

Al mismo tiempo, el declinar de los Grandes Discursos estaba provocando dos efectos básicos en el mundo del arte. El primero, en tanto que reproducción de los valores del sistema social, es la afirmación de la ideología única triunfante, la del Dinero, con sus religiones del Exito y del Mercado. En segundo término, se proclama la buena nueva "postmoderna" (el fin histórico de la Modernidad), en cuya versión "vulgata" la muerte de la vanguardia cumple un papel central.

Así, cuando **a principios de los años ochenta puede darse por cerrada la coalición de las tres M (Mercado, Museos, Media)**, la homologación de las obras de arte prescinde del tradicional mandarín de la crítica, vigente hasta los estertores, en los setenta, del Minimal y del Conceptual, que agotan -se supone- el ciclo de las vanguardias. El viejo mandarín se sustituye por un nuevo sistema de exclusiones, de nuevas normas restrictivas que

van a condicionar no sólo la selección de las obras destinadas al Olimpo de la Historia del Arte, sino incluso su propia creación.

La reestructuración de la escena artística va a cambiar las reglas del juego, y la denominación de "artista de vanguardia" es reemplazada por la más imprecisa de "artista internacional", que prescinde, no sólo de los viejos criterios de validación de progreso-en-línea-recta (la vanguardia, ese término militar), sino incluso de cualquier criterio en sentido estricto. Los años ochenta se viven en la complejidad. Pero también en la confusión: Desde el "retorno al orden" de la pintura figurativa y expresionista que los inauguran, hasta la explosión masiva de neolecturas que cierra el ciclo, el torbellino de modas que los configuran viene marcado por el tan hegemónico como absurdo "eclecticismo postmoderno", bajo del lema del "todo vale".

Y de este modo, paradójicamente, el nuevo "arte oficial" será sancionado bajo un criterio más restrictivo incluso (y desde luego más insidioso) que en la época del academicismo. La característica principal de este nuevo sistema es que impide la confrontación, al segregar una estética do-

minante que deberá renovarse, por agotamiento de las modas impuestas, y por la voracidad de la demanda especulativa, cada vez más rápidamente, hasta medirse, en su apogeo, por meses.

En plena culminación del "boom", florecen los libros de sociología del arte que denuncian esta paradoja reductiva.

Sólo en Francia, por acudir a la bibliografía más próxima, se publican entre 1988 y 1990 cuatro ensayos significativos que ilustran las estrategias por las que un objeto o imagen se consagra como "obra de arte" en la época de la post-vanguardia: "Doll'Art", de Philippe Simonnot (Gallimard), "L'Artiste et les Commissaires", de Yves Michaud (Jacqueline Chambon), "Paradoxe sur le Conservateur", de Jean Clair, y "L'Arène de l'Art", de Henri Cueco y Pierre Gaudibert.

Este último, prestigioso conservador del Museo de Grenoble, localiza la instancia que otorga el marchamo de "artista internacional", en cuyo origen "existe un grupo internacional de decisores -informa-, en número de una treintena por lo bajo, una cincuentena por lo alto. Se compone de varios conservadores de museos de arte moderno y contemporáneo, de algunos marchantes, de escasos coleccionistas y de unos cuantos críticos de arte. Unos y otros, en un momento u otro, han concebido o realizado exposiciones de arte contemporáneo, lo que permite a algunos fantasearse como 'creadores'. El conjunto de estos decisores se coopta y se auto-erige en expertos-profesionales-dotados-de-criterios-de-valor-en-el-arte-contemporáneo".

**N**o se trata, en modo alguno, de una conspiración, ni siquiera de un grupo institucionalizado. Es un club privado que no tiene local ni estatutos, recorrido por redes informales y de afinidad. Extremadamente nómada, el grupo se hace y se deshace, y se intercambia la información en las ocasiones de desplazamiento-encuentro, principalmente las grandes inauguraciones, manifestaciones artísticas,

Ferías y coloquios, complementadas con el envío de documentos (catálogos, etc). Leen además las cinco o seis revistas de arte que hay que leer. "De esta multiplicidad de informaciones compartidas -insiste Gaudibert-, de estas comunicaciones incansables, nacen y se instauran consensos".

Los miembros de este grupo informal son casi todos estadounidenses y de Europa Occidental. Porque **cuando se habla de arte internacional se hace referencia, por supuesto, a** estos países, y

en concreto **a Estados Unidos, Alemania e Italia**, que son, por este orden, los tres grandes mercados del arte contemporáneo.

Dos ejemplos cercanos pueden ilustrar este reduccionismo. Antes del verano una influyente crítica barcelonesa repasaba, en una conferencia en la Fundación "La Caixa", el arte de los ochenta: Pues bien, con la "lógica" salvedad de los españoles, todos los artistas de los ochenta eran casualmente norteamericanos, alemanes e italianos. (Se citaba también a tres representantes de la "nueva escultura inglesa", promovida por el británico Saatchi, el mayor comprador privado de arte contemporáneo del mundo). Apenas unas semanas después, la misma institución presentaba, en la sevillana Estación Plaza de Armas, el conjunto de su colección de arte de los ochenta. De los treinta y tres artistas extranjeros elegidos, doce eran alemanes, diez estadounidenses, y cinco italianos, más los tres escultores ingleses ya mencionados. Los tres restantes se repartían entre Canadá y la CE, ¿No hay creación plástica en África, Australia o Latinoamérica? No tienen iniciativa comercial, por lo que sus artistas no pasan -de momento- a la Historia. Los tres países con Mercado (más el feudo Saatchi) se reparten el arte oficial.

La hegemonía del reducido "club" internacional de decisores mutuamente informados comporta, como primera consecuencia, el hecho de que Nueva York deja de ser la capital del arte, para dar

**La denominación de "artista de vanguardia" ha sido reemplazada por la más imprecisa de "artista internacional", que prescinde de cualquier criterio en sentido estricto.**

**Arte**

paso a un sistema bipolar (con Estados Unidos y Alemania como focos). **El poder del "club" nace de la superdifusión de sus decisiones** (Según la Teoría del Rumor: una información, mínima en su emisión, se refuerza, al tiempo que se elabora, de canal en canal), **asegurada por la repetición de las exposiciones**, simultáneas (varios marchantes presentan la misma oferta en una Feria de Arte) o en cadena, **y por la difusión mediática radial** (multiplicación en la prensa especializada, hasta llegar a la prensa de masas y a la televisión).

La ola de nuevos lenguajes figurativos y expresionistas que barren el mundo del arte a principios de los ochenta se encumbró con una estrategia de exposiciones simultáneas: En Europa, "A New Spirit in Painting" (Londres, enero de 1980) y "Zeitgeist" (Berlín, 1982), comisariadas ambas por los críticos Joachimidis y Rosenthal, el "Aperto" de la Bienal de Venecia'80, por el "crítico-creativo" Achile Bonito Oliva, y la Documenta 7, por el conservador Rudi Fuchs. En Estados Unidos, "New Art" y "New Image Painting". 1981 es el año de la consagración en las galerías neoyorquinas de los alemanes. Los "transvanguardistas" italianos se han lanzado allí mismo un año antes: Mimmo Paladino en las galerías Marian Goodman y Annina Nosèi, y Enzo Cucchi, Francesco Clemente y Sandro Chia, en Sperone Westwater Fischer. Este último, Chia, sufrirá en sus carnes la total pérdida de control del artista en favor del mercado. Cuando Saatchi (que va por libre y no pertenece al "club") vendió en masa sus "Chias" (que había comprado igualmente en masa, reproduciendo la táctica de OPA que le dio su fortuna), todos los especuladores corrieron a desbarbararse de los suyos, en cuestión de horas. Mientras, el artista italiano sólo pudo sentarse a ver cómo desaparecía del "mundo del arte".

**El retorno al soporte tradicional de la pintura tuvo como objetivo recuperar al coleccionista privado americano**, que es el importante, y que había desaparecido como clase del mercado a finales de los años setenta. La primera que lo consigue, en 1979 (un año después del entierro solemne del movimiento Fluxus) es la joven

marchante neoyorquina Mary Boone, con el lanzamiento de Julian Schnabel. Este pintor reúne las dos características que van a imponerse en los próximos años: una personalidad carismática, y un tipo de obra que los "nuevos ricos" pueden asimilar. "Se piense lo que se quiera de Schnabel, nos ha devuelto a los coleccionistas americanos", declara Robert Longo, uno de los "nuevos artistas" a la periodista Lynn Hirschberg, "y todos queremos sacar partido de eso". La deserción moral que subyace en estas palabras va a tener, en los años siguientes, consecuencias gravísimas.

Un reciente informe de la Reserva Federal estadounidense nos sitúa este retorno. Merced a la "reaganomics" (básicamente, exención de impuestos al Capital y recorte de las ayudas sociales) ya en 1983 el 1% de las familias americanas más ricas acumula el 31% de la riqueza neta del país. Es un proceso imparable: En 1989 (cumbre del fenómeno alcista del mercado del arte contemporáneo) este porcentaje se eleva ¡al 37%! En otras cifras: El 1% más rico (834.000 familias) posee ahora un capital de 5,7 billones de dólares, mientras que el 90% (84 millones de familias, aquéllas con menores recursos) acumula tan sólo un patrimonio de 4,8 billones.

Más allá del suicidio colectivo que comporta una tal interpretación de la "sociedad dual", el espíritu optimista de la Era Reagan, con una economía minada por la base, pero con un mercado alcista dominando Wall Street, hizo que nuevos co-

**Un "club" internacional de cuarenta "expertos" mutuamente informados deciden hoy qué es arte contemporáneo.**

leccionistas y dinero nuevo inundaran el mercado del arte contemporáneo. Tras el "boom" de 1982, especialmente, los tiburones de los "bonos basura" y "corporate raiders" ven en él el lugar donde colocar el Capital (en España el fenómeno se reproducirá, por supuesto a otra escala, unos tres años después, pero ligado sobre todo al "dinero negro", con el clímax final y sonado de las "primas únicas", origen de fulgurantes "coleccionistas").

El número de galerías pasa en

Nueva York de 73 (en 1970) a cerca de 450, en 1985. Al mismo tiempo, cada ciudad de Estados Unidos (el mercado líder) quiere tener su museo o expandir el existente, y como el mercado ha vuelto prohibitivas las piezas más antiguas, compran arte contemporáneo. Docenas de marchantes se dan cuenta de que pueden vender "cualquier cosa".

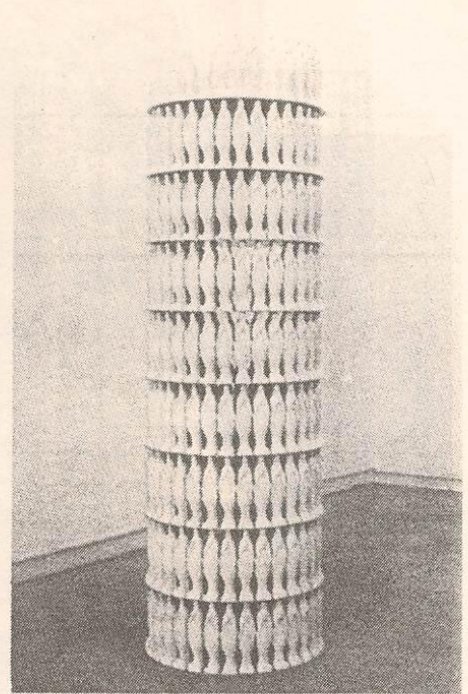
La excitación que saludó al nuevo arte fue avivada por un marketing agresivo y **una promoción que no dudó en usar las estrategias**

**de la industria discográfica y hollywoodiense.**

A los "yuppies" que necesitan decorar las plantas enteras que compran en el East Side se les venden "carismas" tan fraudulentos como el del malogrado Jean-Michel Basquiat (el "Jimmy Hendrix" de la pintura), a quien se presenta como un hijo de la calle y de emigrantes pobres... noble salvaje urbano, negritud, aculturación, "naïvité", etc. Basquiat era, en realidad, un alevín de la clase media-alta neoyorquina, alumno de escuela privada, cuyo padre se desplazaba por Brooklyn en Mercedes. Pero la leyenda se repitió en infinidad de entrevistas y en aquellos "pies de

foto de extensión variable" que sustituyeron a los desacreditados (e innecesarios "espantacompradores") textos crítico-teóricos, en unas revistas "internacionales" ya descaradamente promocionales y publicitarias. "Fue necesaria la complicidad con el mercado, para sobrevivir", nos comentaba Marjorie Althorpe-Guyton, directora de una de las raras excepciones, la rigurosa revista londinense Artscribe, pocos días después de tener que cerrarla.

Mientras las casas de subasta



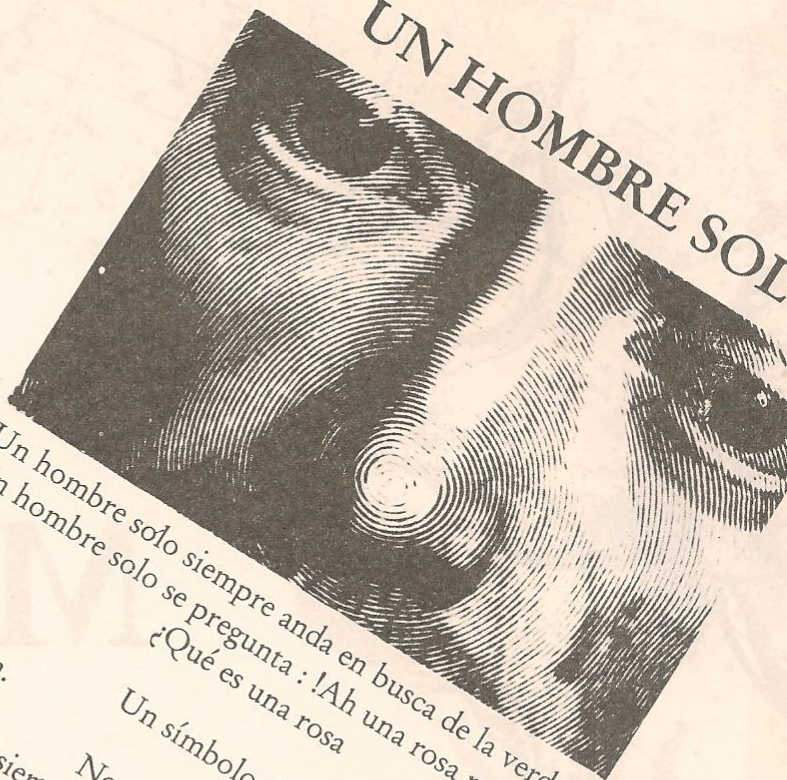
K. Fritsch, "Warengestell mit Madonnen", 1987- 89

cometían todo tipo de irregularidades, **los museos, con la técnica delictiva del "insider trading", manipularon en los ochenta los precios** (es decir, consagraron) de pintores como el farsante Anselm Kiefer, que expuso el mismo año en los cuatro museos más importantes de Estados Unidos (¡algo nunca visto, ni siquiera con los clásicos!), cuyos consejos de administración se habían puesto previamente de acuerdo (y algunos de sus miembros, comprado los correspondientes "Kiefer" que iban, como es lógico, a subir de precio vertiginosamente).

Los artistas, por último, hartos ya de tanto intermediario, deciden controlar por sí mismos las técnicas de lanzamiento promocional antes aludidas. Los primeros en hacerlo son Jeff Koons (que acabará casándose con Cicciolina) y Meyer Vaisman, que habían logrado su lugar en la Arena del Arte al ser presentados simultáneamente por las galerías de Ilena Sonnabend, y de su ex-marido Leo Castelli, y por el poderosísimo marchante Pat Hearn. Con Koons y Vaisman nace el fenómeno que se conocerá como el de los "artistas empresarios", imagen que tal vez quedará en los manuales de Historia de Arte como metáfora de lo que fueron los ochenta. ■

**Oscar Fontrodona**

# UN HOMBRE SOLO



Un hombre solo siempre anda en busca de la verdad  
Un hombre solo se pregunta : !Ah una rosa roja!  
¿Qué es una rosa

roja?

de ternura.

Un símbolo de amor y  
No un símbolo de

vida en un desierto.

Un hombre solo no tiene tiempo de sentarse  
y observar el camino que ha hecho.  
Un hombre solo necesita la comprensión.  
Pero como comprenderlo si los demas no viven solos?

Un hombre solo jamás comprenderá  
la mirada apasionada de un ser que lo ama.  
Pensará que es una burla  
cínica y aprovechada.

Un hombre solo / amargado  
piensa que los que están frente a él son como él.

Un hombre solo es como árbol estéril  
de belleza infinita.  
Jamás dará un fruto que pueda ser codiciado por un niño o  
por un pájaro.

Un hombre solo quisiera ver a la segunda persona como un águila  
derrivada por el dardo de su mirada.  
(!Ver como se arrastra..... Como suplica!)  
El no podrá ayudarlo, ni la computadora tampoco.

Un hombre solo  
solo quiere vivir esa emoción. Ver la desintegración en el vacío.  
Sentirse satisfecho.  
Testigo único del momento.

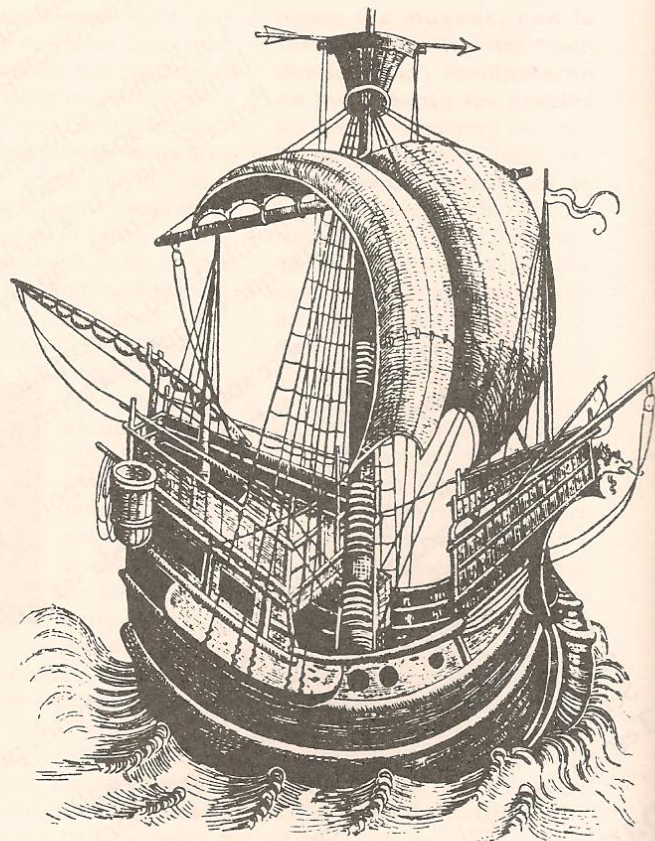
**Aparicio Arthola**



# Más poesía

Que harás  
esta mañana.  
Mientras escucho música,  
pienso que estás  
hundiendo tus pies  
en la arena,  
el sol sobre tu espalda,  
tus ojos divisando el mar.  
Con fuerza tus manos sujetan  
el bote,  
ayudás a llevarlo hasta la orilla.  
Los peces saltan en la red,  
y te reís,  
después te volvés  
y quedás viendo la playa,  
el arenal.  
Y en la bocana  
las gaviotas graznando/ y los patos.

**Carola Brantome**



\*Poema Ganador  
Mención Honorífica/ Certamen Talleres de Poesía.

# SOLITARIO

VAGA LA NOCHE con velo de luna  
distráida y tierna  
colándose a la alcoba de los amantes.  
Ligera mueve las pestañas de la  
bella  
despereza suavemente al abandonado  
entre sus brazos.

Ah, querella de pasión  
lucha de dos con acompañamiento de astro  
que ilumina el cansancio fugaz  
el adormecimiento que sobreviene  
y sobrevive a la muerte.

Llora ella sobre aquel hombro inmóvil  
indiferente a su pesar.  
Corren sus lágrimas sobre las sábanas  
de seda  
haciendo tambalear el precario  
equilibrio que sostiene el candelabro  
de siete brazos  
la copa de Bohemia abandonada  
como al azar  
a los pies del cabrío.

Sufre la mujer que recuerda sus  
juegos de niña a la orilla del mar  
la espuma rompiendo su talle  
acariciándola  
incitándola  
al intercambio prohibido.

Aquella primera vez que calentó  
la arena al caer la tarde  
cantábile sobre dos  
cuerpos fundidos en deseo.

Desgracias de Amor, dicen.

No deja de llorar la encantada  
la hechicera víctima de sus propios  
embrujo.  
No hay filtro que la serene  
y haga volver sus ojos a otra  
maravilla.



Agotada echa mano de las cartas  
Tarot Tetragrammaticon  
tabla de náufrago en alta mar.

Escudriñan lo desconocido sus ojos claros  
topándose con la feroz mueca que  
le devuelve la inutilidad de su esfuerzo.

Condenada está la preciosa  
la alfombra mágica que anhela volar  
el cristal bruto esperando ser tallado  
sangre de oveja  
vellocino empapado.

La rueda de la Fortuna  
Joithi y sus Arcanos Menores  
desfavorables  
"Como es arriba, así es abajo".

Frente a sí la flor abierta  
sin percatarse la desgracia.

Empeñada sigue  
levantando polvo  
cenizas,  
tiempo que no volverá.

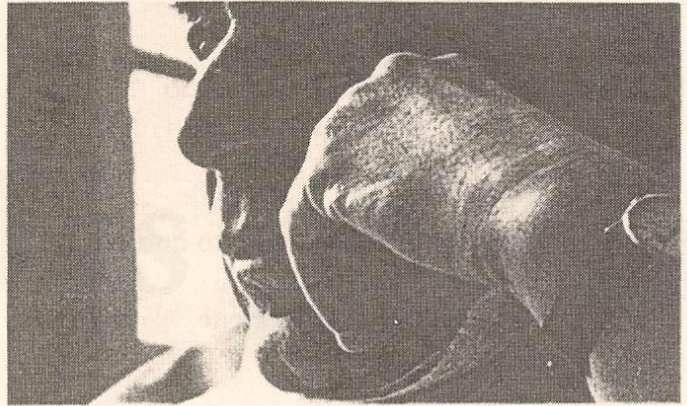
Carlos Vicente Ibarra

# John Berger

## Desaparecer

(Para Nina, sin la que nada hubiera ocurrido)

**La primera experiencia como actor, el dolor que supone interpretar al otro y el anhelo por conseguir la transmutación total para después, herido, encontrar el camino de vuelta llevando a costas un doble sufrimiento: el propio y el del ser al que se encarna.**



**E**n Londres, justo después de la Segunda Guerra Mundial, conocí a un actor alemán llamado Wolf. Un actor de cine. Era bajo como Bogart y hablaba inglés con un gutural y sincopado acento alemán. Tenía un largo historial anti-nazi y trabajaba en la emisora alemana de la BBC. Nunca le había visto en ninguna película, pero me imaginaba que era un buen actor. Había sido amante de la mujer a la que yo amaba. Tal vez me doblaba en edad. Nos acechábamos el uno al otro como perros.

Lo que me incomodaba de él era aquella combinación de vehemencia y ausencia. Cuando estaba presente no podías ignorarle (él tampoco lo hubiera permitido), pero cuanto te volvías a encararte con él —frío o calurosamente— estaba ausente, ya no estaba allí, desaparecía como el gato de Cheshire, dejando tras él no una sonrisa, sino una boca que reprimía el dolor con un gesto valeroso. Entonces me parecía como si siempre estuviera haciendo un doble juego. Era un emigrado; yo conocía muchos. Pero era furtivo, evasivo; yo no había conocido a nadie así. Era como si toda su energía —y su energía era eléctrica y seductora— se concentrara en el acto de desaparecer. A mí, a los veinte años, aquello me parecía como un truco, una finta. Me lo imaginaba como un espadachín en acción.

No hace mucho, yo también desempeñé un papel principal —por primera vez en mi vida— como actor en una película. Ahora que empiezo a ver retrospectivamente aquella experiencia, me acuerdo de Wolf.

**M**ucha gente me preguntó cómo me había atrevido. Después de todo, yo no era actor, ni profesional ni amateur. Yo les contestaba diciendo que muchos directores habían utilizado a no-profesionales en sus películas. Y citaba a Dreyer, De Sica, Robert Bresson, Robert Kramer...

Pero en mi interior pensaba otra cosa. Toda mi vida, me decía, había intentado prestar mi imaginación a vidas ajenas. No como virtud sino como compulsión. Dibujar el retrato de

alguien es buscar una vía de entrada hacia él, de forma que uno pueda sentir los rasgos que dibuja desde dentro. Contar una historia es buscar la voz que está en el corazón de la historia. Escribir un poema es convertirse en sirviente de la voluntad del poema. Por eso me pareció que desempeñar un papel en una película era tal vez más una variación que un nuevo punto de partida. Me equivocaba.

Actuar en una película es distinto que cualquier otra cosa del mundo.

\*

**E**s un lugar común que actuar en un escenario no es lo mismo que actuar detrás de una cámara. En un teatro, el público, los demás actores, la coreografía, el texto, el desarrollo de la trama, la secuencia de las escenas, el tiempo que uno se aprende de memoria, las actuaciones previas, cada uno de esos elementos contribuye a un ritual dentro del cual el actor juega un papel, un *dramatis persona*. La práctica ritual apoya y encubre el hecho de que sobre el escenario, un actor está haciendo de Kent, de Julieta o de Willy Loman.

En un rodaje de exteriores no hay ritual: sólo una conspiración temporal. Nada es consecuente y la mayor parte de lo que pasa es una simulación evidente. Sólo después, en la sala de montaje, puede hallarse la autenticidad. Repetir una frase del guión como "No quiero vivir ni un solo minuto más" diez veces, en diferentes tomas, requiere una resistencia y una indiferencia a las circunstancias que el teatro jamás exige.

¿Cómo actuar en esas condiciones?

La primera posibilidad es renunciar a cualquier idea de desempeñar un papel y seguir siendo más o menos uno mismo, escogiendo entre el propio repertorio de gestos, expresiones, tics, modelos que respondan mejor a la situación dada. Esto es lo que ocurre en la mayoría de películas que se hacen. Y hay momentos en que todos los actores se ven obligados a elegir esta opción.



La segunda posibilidad es dejarse transmutar, "convertirse" en el otro hasta tal punto que no sea necesario ningún apoyo exterior. Encarnar al otro. Encarnar al otro, contra viento y marea.

Tales encarnaciones, cuando tienen éxito, constituyen uno de los mayores dones de la magia del cine. Son lo que los primeros planos y las magnificaciones de la pantalla piden siempre a gritos y raras veces consiguen.

Encarnar al otro, por raro que sea, tiene una larga tradición tras de sí, con su propia práctica regular que puede estudiarse y aprenderse. Pero el origen de este arte fue un tanto desesperado. La práctica se descubrió sobre todo porque era la única respuesta *creativa* posible frente al caos existencial de rodar en exteriores. Parte de esta desesperación se refleja a menudo en los rostros de los más grandes artistas cuando se les ve fuera de la pantalla. Recuérdelos. La expresión de hombres o mujeres tan acostumbrados a la aclamación como al retiro y la desaparición.

\*

**T**engo una foto mía tomada una tarde en un hotel de Hamburgo donde rodábamos la película. Yo estaba con unos amigos. No recuerdo de qué hablábamos, pero veo —es muy evidente— que en la foto no soy yo mismo: soy William.

Son los demás quienes deben juzgar cómo interpreté el papel de William en la película. Si ahora escribo sobre mi experiencia, no es para reivindicar nada, sino para acercarme un poco a algo que me resulta elusivo y misterioso.

En la foto que tengo delante soy un extraño para mí mismo. Los mismos rasgos, el mismo color de pelo y piel, la misma camisa. Pero otro destino y por tanto, otra persona. La foto me desconcierta porque destruye una certidumbre: la certidumbre de que yo soy yo. Una especie de denuncia.

Incluso al principio, no había ningún problema para describir o definir a William. Después de todo, como guionista ayudante de Nella, yo había ayudado a crearlo. Era algo personal, íntimo. Podía escribir sus diálogos. Podía explicar exactamente lo que representaba. Podía imaginar cómo veía el mundo. Pero aún no sabía lo que William, su nombre, significaba para él. No podía sentir lo que él habría sentido cuando alguien pronunciaba su nombre. Todavía estaba en tercera persona. El reto era cómo convertirlo en primera persona.

Empezamos visitando las tiendas de ropa de segunda ma-



no de Hamburgo. Como todos los grandes puertos, Hamburgo tiene a la vez una población permanente y otra cambiante. Algunos de estos últimos dejan sus ropas tras de sí. Empecé probándome trajes, abrigos, anoraks, sombreros. Me miraba en el espejo. Sólo me veía a mí mismo vestido. Había un traje que me gustaba; era de mafioso calabrés. Acentuaba mi parte italiana, de la que me siento orgulloso. ¡Cómo les gusta a los italianos contar con su inflada moneda decenas de miles de liras! *Cento mille!* Ellos saben que el dinero es sólo un medio. Nunca cometen el error protestante de creer que el dinero vale en sí mismo. Pero por supuesto, comprar el traje (¡por sólo 50 marcos alemanes!) fue un error total. No tenía nada que ver con William. Había intentado arrastrarle hacia Italia. No había venido.

Entonces Martina encontró una parka, de un color verdoso oscuro, como de algas negras, con la cremallera rota y un cuello de piel sintética. Pero lo más sorprendente era el forro: naranja fosforescente. Su incongruencia hablaba por sí misma. Me la probé. Todo el mundo dijo que quedaba ridículo. Pero yo sentí que tenía la primera letra de William. El primer paso hacia *fuera*.

Más tarde, cuando Vadim vio la parka por la cámara, inmediatamente le pidió a Volodya que trajera cinta adhesiva negra para tapar el naranja. Yo no protesté, porque entonces ya no importaba; ya llevaba la camisa, el cinturón, el traje, los calzoncillos, calcetines y zapatos de William.

Cuando se acabó la película, el productor ejecutivo, con su generosidad habitual, me preguntó si quería comprar el traje (había costado 80 marcos alemanes) para usarlo yo. Miré hacia el perchero donde estaba colgado y dije: No. Cogerlo hubiera sido un acto imperdonable de violación personal. Como escribir en el diario de otra persona.

Aquel era el primer paso hacia *atrás*.

Los primeros pasos suelen ser fáciles porque los das sin darte apenas cuenta. Son los pasos siguientes los que pueden resultar más duros.

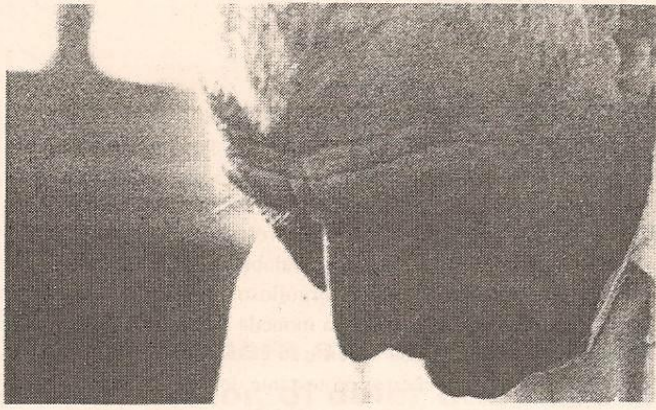
Sería fácil si uno pudiera decir: ahora me concentraré en contestar por William. Por supuesto, la concentración es necesaria para hacer los ejercicios regulares de cualquier método de interpretación que se siga. Pero por definición, yo no podía concentrarme en contestar por William. Todavía tenía que olvidarme de mí mismo.

Recé. No sé si las oraciones se pueden escribir después, porque no hay palabras para explicar el anhelo. No recé por mí ni por William. Recé por las innumerables experiencias vitales que nos separaban. Uno de los muchos poemas que me gustan de Nazim Hikmet dice:

*"Fini, dira un jour notre mère Nature  
Fini de rire et de pleurer mon enfant  
Et ce sera de nouveau la vie immense  
Qui ne voit pas, qui ne parle pas, qui ne pense pas."*

No es una cuestión de voluntad.

Tengo la impresión de que sucede por la noche, cuando estás durmiendo. Al principio, imperceptiblemente, sales de ti. Grano a grano te conviertes en el sedimento de un vaso que no es el tuyo. Y luego, en cierto momento, ya no puedes ignorar lo que está pasando.



**Dibujar un retrato de alguien es buscar una vía de entrada hacia él. Escribir un poema es convertirse en sirviente de la voluntad del poema. Actuar en una película es distinto que cualquier otra cosa en el mundo.**

Me despertaba y ya era casi William. Al mirarme al espejo para afeitarme, veía simplemente una barbilla o una jeta por donde pasar la hoja. Les ponía los calcetines a un par de pies. El café despertaba un cerebro. Sólo si sonaba el teléfono y alguien preguntaba por John, volvía yo a John.

Luego, con o sin teléfonos, contestaba por William durante la mayor parte del día. Pero nunca, ni una sola vez me fui a dormir como William, y nunca, ni una sola vez me desperté como John.

He dicho que en cierto momento ya no puedes ignorar lo que está ocurriendo. Uno quiere ignorarlo porque, lejos de sentirlo como un logro o como algo deseado, se vive como algo incómodo. Por debajo del nivel de la inteligencia o incluso de la imaginación, la transmutación es como un cambio geológico: un estrato que se desliza o que se pliega.

Cuando dibujo o escribo, puedo entregarme a lo que estoy mirando, o hacia la voz que estoy escuchando, pero yo permanezco activo: sigo siendo el dibujante que mide y se mueve sobre el papel, o sigo siendo el escritor que elige las palabras y forma párrafos. En cada caso, por más grande que sea mi concentración en algo exterior a mí mismo, el medio me preserva, establece un límite. Como ocurre probablemente en el teatro, donde el medio es la *interpretación* que ejecuta el actor.

En lo que yo llamo encarnación exigida por el cine, no hay tal límite. Uno cesa de ser activo porque sale de sí mismo, y el medio se hace esta vez uno con nuestro propio cuerpo, uno con nuestra sangre.

El dolor que implica viene de una herida, o de hecho, de dos heridas. Tú sales de ti mismo a través de una herida, y una vez fuera miras atrás y ves la sangre. Y ahora tienes que contestar por él, penetrar en él. Y entras a través de su herida, ves su sangre. Las dos sangres se mezclan.

Tal vez esto suene demasiado sangriento y yo esté exagerando el dolor. Pero no encuentro otra manera de transmitir la naturaleza biológica de la transacción.

Durante el rodaje, mi apetito de comida descendió al mínimo. No como consecuencia de la tensión, pues pasados los dos o tres primeros días estaba curiosamente relajado. Era el resultado de un cambio metabólico de la sangre.

Por supuesto, el dolor que comporta no es físico. Procede, si se quiere, de la naturaleza de las historias. No hay historia sin dolor; algunas empiezan con dolor, otras acaban con él (el genio de los grandes cómicos consistía en no olvidar nunca eso). El dolor es algo que todos compartimos, y por tanto una puerta de historia a historia. Una puerta como una herida.

Lo que estoy diciendo es demasiado puro, demasiado elegante. No hace justicia a la ambigüedad de la experiencia. Lo he hecho parecer demasiado natural. Es antinatural, y por eso tiene un precio tan alto.

Me despertaba como William. Pasaba por la puerta de su herida. Encontraba cada vez más difícil contestar como John. La foto lo demuestra. Y al mismo tiempo, *no* era William. Podía contestar a su nombre. Era su nombre. Pero su vida todavía podía ignorarme, y a menudo lo hacía. Y yo no podía controlarlo.

Cuando le ponen un nombre a un recién nacido, el nombre se convierte en suyo. Pero el nombre ya tiene su propia historia, y los padres que lo han elegido, lo han elegido precisamente porque algo en esa historia les atrae. Lo han elegido como podían elegir un ángel de la guarda para que cuidara del niño durante toda su vida. Un ángel de la guarda o un demonio, en el sentido griego original de *daimon*, que significa un espíritu guardián de un lugar o una persona.

El demonio cuida a su homónimo u homónima, quizá le influye más de lo que hoy reconocemos, pero hay límites a lo que puede hacer. El homónimo o la homónima tiene su propia voluntad. El nombre no es el cuerpo. Habita en él, pero no es él. Igual ocurría conmigo y con William.

Te conviertes en una especie de fantasma. Sin cuerpo, pero con dolor. Has salido de tu cuerpo, pero no puedes convertirte en su cuerpo. Y soportas dos dolores, el suyo y el tuyo. Erras de escenario a escenario anhelando la transmutación para ser total, anhelando convertirte enteramente en él. No porque su vida o su historia sea particularmente envidiable, sino porque de ese modo dejarías de ser un fantasma. Tienes la sensación de que puedes atravesar las paredes (de hecho, si tuviera que sintetizar en una frase la sensación de interpretar ante una cámara, esa sería la frase que elegiría). También tienes la sensación de que nadie puede alcanzarte: nadie puede llegar a ti porque tú no estás ahí. Esto te confiere una cierta inmunidad. Una inmunidad que ya produce tristeza. O que produciría tristeza si tú no fueras un fantasma.

Los días pasan, uno no deja de ser un fantasma e incluso se acostumbra a ello. Se establece una rutina de fantasma.

La felicidad llegaba cuando había una escena que interpretar con Angela. Creo que para los dos. Los fantasmas suelen ser solitarios en sus vagabundeos. Cuando dos pueden juntarse, es una oportunidad de intercambio tal que casi dejan de ser fantasmas. Los días en que se producían esos encuentros eran especiales. Mucho después de que Tim gritara CORTEN

## ¿Podría ser que la herida a través de la cual el actor sale y entra, la herida que está presente en toda historia no fuera otra herida que el útero?

al final de una toma, nosotros seguíamos cogidos el uno al otro. Dos fantasmas de cine uno en los brazos del otro forman una persona viva. Una persona extraña tal vez, una persona intencionalmente consciente del continuo pasar de todo, pero viva de todas formas. No como los fantasmas.

Desde luego, los fantasmas tienen energía. Viene del deseo de ser vistos, de darse a conocer, de ser reconocidos. No como tú mismo (tú no estás ahí). No como *él* (no es *él* quien quiere ser visto. William es taimado). Tampoco como actor, porque no hay público. Sino como agente de vida. Vida que quiere ser visible. Vida que busca el ojo de Dios.

Un extraño rol para un fantasma, esa agencia. Excepto por una cosa: se dice de los fantasmas tradicionales que vuelven al mundo a concluir algo pendiente, no resuelto, en el interior de un corazón, sea el suyo o el de otro. Y lo que los fantasmas del cine quieren mostrar de la vida es –igualmente– un corazón que no se había revelado antes.

De ahí, quizás, la predilección por las lágrimas. Las lágrimas nunca están lejos de un plató. No simplemente porque los actores sean hiper-emocionales, histéricos o descontrolados, como pretende el chismorreó general, sino porque tienen tanto que mostrar, y la cámara les pide que revelen el mínimo. La cámara exige estoicismo, pero en la naturaleza de los fantasmas no hay estoicismo alguno.

La palabra *histerico* aplicada a los actores me hace fantasear. Como se ha dicho ya a menudo, proviene de *hysteria*, que significa útero. El órgano donde tiene lugar la creación de una nueva vida, en la salida y en la llegada.

¿Podría ser que, en un esquema de las cosas que está por encima de nuestro discernimiento, la herida de la que hablo, la herida a través de la cual el actor sale y entra, la herida que está presente en toda historia no fuera otra herida que el útero?

Un día todo se acaba. Ultimo rodaje. Ultima toma. No es fácil encontrar el camino de vuelta. William se ha ido. O más bien, ya no está ahí. Ya nadie le ve. Sus palabras aún están en tu lengua. A veces no puedes resistir la tentación de usarlas. Pero ahora –y esta es la prueba de que se ha ido– se han convertido en citas.

Paseas por el escenario donde le ocurrió algo. El lugar te

provoca un recuerdo más íntimo que cualquiera de los tuyos, los de tu propia vida. Piensas en su historia, sus bromas, sus encuentros, su dolor, sus canciones. Todos se han convertido en míticos, como si nunca hubieran existido.

No hay duda de que tienes que encontrar tu camino de vuelta, entrar a través de la herida por la que saliste. Pero cuando saliste, llevabas menos peso encima, tenías las manos vacías. Ahora llevas todas las letras de su nombre, y de alguna manera, sabes que nunca podrás liberarte del todo de ese nombre, dejarlo caer.

Miras en torno a ti, a los vivos, con una especie de envidia mezclada con desdén. Te parece que viven sólo para el momento, que son oportunistas. Naturalmente, no es verdad, pero en tu presente estado te hallas a un centímetro o dos más cerca de la eternidad que ellos, y estás menos presente. Es el saludable énfasis de su propia presencia lo que te hace murmurar: ¡oportunista!

Bebes demasiado, esperando paradójicamente que eso te haga volver, pero no puede ser. El problema es que estás destinado a llevarte contigo algo del dolor del ser al que encarnabas. Para volver, tienes que ponerte otra vez tu propia chaqueta de dolor, y una vez dentro, tienes que arreglar el forro de su dolor.

Yo vi todos los copiones, los que ya había visto y los que no. Era fácil seleccionar las mejores tomas. Creo que podía decir que los veía sin ninguna vanidad. A veces con una especie de sorpresa. Los espejos no funcionan para los fantasmas. Ellos no tienen imágenes de sí mismos con las cuales establecer comparaciones.

**U**na mañana me desperté con un dolor en el pie. Como una astilla. El día antes había estado andando descalzo por una playa. Pero no tenía apenas nada visible. Un diminuto punto negro que Yvonne me sacó con una aguja. No cambió nada. Cada día me dolía más el pie. Cojeaba y no podía hacer nada. No había ningún signo de infección, pero cada vez que apoyaba el más leve peso sobre el pie, notaba aquella herida lacerante y muy localizada. Tenía que andar mucho y la incomodidad empezó a agotarme. Tardé un tiempo en darme cuenta de que me estaba pasando algo. La púa –o lo que fuera– me estaba forzando a volver a mi propio cuerpo. Pero yo no llegué a la conclusión evidente. En lugar de eso, me fui a un médico de Hamburgo. El me hizo sentarme y me pidió que pusiera el pie sobre su mesa. Luego sacó una cuchilla y se puso las gafas. Tenía las manos suaves. Tras hacerme una pequeña incisión, apretó con ambos pulgares. Fuerte. Aquí no hay nada, me dijo, no veo nada. Volvió a cortar. Yo cerré los puños. No veo nada, dijo, le pondré un vendaje. Y en aquel momento concluí que no había ninguna astilla, ninguna púa... Al cabo de tres o cuatro días volvía a andar normalmente.

**W**olf, ahora eres realmente un fantasma. Lee esto por encima de mi hombro. Y perdona mis sospechas. No hubo fintas, no hubo esgrima. Tú habías jugado tantos papeles en tantas películas, y yo no sabía cuál era el precio. Quizás ahora lo sepa. ■

Este relato se refiere al rodaje de la película **Play Me Something**, ganadora del Premio Europa del Festival de Cine de Barcelona en 1989, cuyo equipo estaba compuesto por Timothy Neat como director, Nina Aëba –a quien el texto va dedicado– como ayudante de dirección, Nella Bielski y John Berger como guionistas, Vadim Youssof como cámara y Angela Winkler en el papel principal. Dicho triunfo les estimuló a hacer una nueva película: **Walk Me Home**, que esperan poder presentar en la próxima edición del Festival de Berlín.

Traducción: Isabel Núñez - Fotos J. Aymá González

# Ocurrencias y Veredictos

## EL GATILLO EN LA 100

Jacinta Escudos

1.

Que la poesía está en crisis, no le cabe duda a nadie. Y dicha crisis se

manifiesta no solo en la exagerada cantidad de personas que de pronto asoman y dicen "yo escribo poemas", sino también en el lenguaje o imágenes utilizados en los mismos. Cantidad no es calidad, insisto, y que en un país existan no sé cuántas personas que se las dan de poetas, no significa que éste género esté a salvo, sino todo lo contrario: la poesía se viene considerando como un género "fácil", accesible a todos.

Y está bien. Si alguien tiene necesidad de expresarse y comienza escribiendo versos, no hay problema. Pero una cosa es escribir para uno mismo, en un acto de catarsis, de aclaración mental, o de mantener un hilo de vínculo con la realidad, y otra es ejercer el auténtico oficio de "poeta".

### AUTOMATICO PARA LA MARA

a M. la Venada

Uno, dos, tres, mil Cabos Cuadra. Eso es lo que debería interesar a la plástica chapiolla de la provincia. El Che lo había insinuado de otra forma y claro a pesar de que aparente e inexplicablemente se equivocó, volvemos a incurrir en la pesadilla. Carry on you crazy diamond. Y soñamos pues es lo único que nos queda en este patio de estatuas de sal, de ídolos de estiércol y de reyecitos Midas a la inversa. La cabeza de Galileo cayendo al vacío. Las vacas sagradas no son vegetarianas. Lo sabemos por el "aliento" de sus obras.

Uno dos tres mil Cabos. Ejército de ángeles patafísicos e inexplicablemente

libres. Pero hey. Cuidado. Ernesto es ambas cosas. Ángel volado y ángel caído. Dos Ernestos a la vez. Cuando la venada, mi venadita salió de su huerto, me dirigió a la mansión del ensueño. Allí encuentre brujas, pies de atletas, aire, locuacidad, cul de sac, premonición, sentido extraño. Dos Cabos pues. Uno atrapado y otro que deambula libre...infinitem.

La Venada me da 80 mundos para recorrer el día del hirofante. Es ahora incomprendible el silencio. Pero la historia y allí cabe también ésta, la historia del arte nacional, la escriben los poetas, los catedráticos y los mercaderes. Y el Cabo es invisible a esa distinguida casta. Escamotear al Cabo lo que es del Cabo, es al fin y al cabo una misión que han cumplido fielmente. El cinismo y la distancia crítica establecida por el inventor es demasiado para los arquitectos e ingenieras de nuestra kooltura nacional. Breve mención pues y alguna excusa. Hay demasiados "hijos de casa"

en torno a los cuales elaborar lo ya elaborado.

Pero ¡Que importa! No mucho realmente. Y no será este el sitio para alabanzas huecas y selección de citas laudatorias escritas expresamente para caer en gracia y en catálogos que después irán al cesto de la basura. Nel. El sitio y las ambigüedades y contradicciones de la obra de Cuadra están vivas y acá más que claras a pesar de que el silencio ha tenido que ser por el momento.

Hijo de los 80s y de su mamá el Cabo regresa a Nicaragua para comandar una tropa de asaltos de un solo hombre que derroca la aburrida y estilítica dictadura de plástico de los 60s. Francotirador inexcusable, va a ser él quien quita la venda de los ojos a muchos. "El poeta somos todos" había gritado Isidoro alguna vez y el Cabo le arrebató la frase y la hace hostia. Hartable. Raymundo y todo el mundo será la parodia inacabada

Y el ser poeta no es, en definitiva, la imagen de trasnochados seres, atormentados en el alcohol, depositarios de personalidades contradictorias y hasta malsanas, ponerse ropa extraña y/o entornar los ojitos al cielo.

El que se mira atrapado en las redes de la poesía, trasciende en algún momento su mundillo personal para enfrascarse en la búsqueda de la metáfora y el lenguaje, en la exploración de las ideas invisibles que puedan, medianamente, aproximarse a lo que desea decir el autor. Lo ideal es siempre escribir sin pensar en las miradas indiscretas de los lectores y atreverse, en su búsqueda/exploración, a innovar, romper reglas, a lanzar propuestas personales y atrevidas, a hablar con el corazón y los hígados en la mano. Una poesía sin pasión, sin desgarre, sin éxtasis resulta vacía,

llana, fría. No conmueve ni mueve, se lee y se olvida pronto.

2.

Es por esta innegable crisis de autores e innovadores, que los que gustamos de la buena poesía seguimos obsesionados con leer a los autores jóvenes, buscando en ellos la esperanza que nunca perdemos de que, algún día, pronto, podrá haber una o varias voces que reivindicquen el oficio poético con nueva fuerza.

Pero esta búsqueda de voces nuevas no puede forzarse. Hay que ser justos con los productos que se encuentran en el camino.

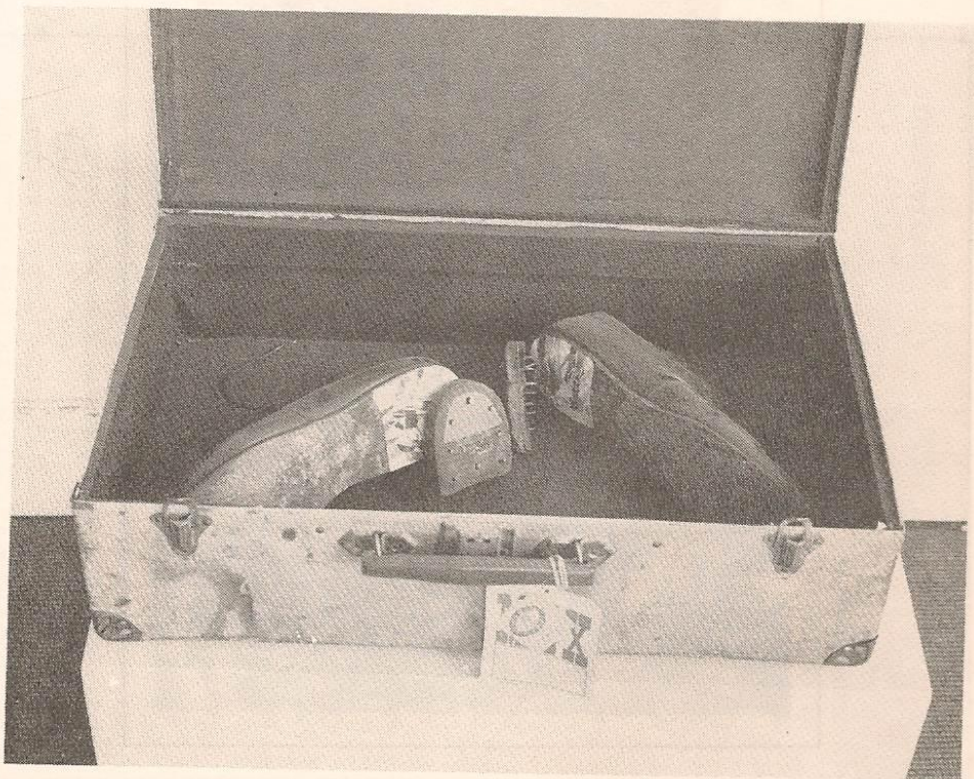
Me sorprende, por lo tanto, el entusiasta prólogo que hace Gioconda Belli para el libro de Milagros Terán "Las luces en la sien".

Me permito no estar de acuerdo cuando Belli dice que la voz de Milagros es "una compleja mezcla de fresca inocencia, malicia y desafío." Lo de inocencia está bien, porque el tono que me dejan los poemas de Terán es de suprema suavidad, tanta que difícilmente podemos mezclarla con la malicia y mucho menos con el desafío. Y no pueden mezclarse con el desafío porque las imágenes de Terán son sencillas, claras y abarcan las temáticas universales del poeta: el amor, lo cotidiano, el país. Interpreto por desafío, por lo menos en la poética, aquellas imágenes que salgan del lugar común o de la sencillez y que planteen formas nuevas y originales, a veces grotescas o incongruentes, pero válidas en la búsqueda de un nuevo lenguaje, y sobre todo,

de aquel sueño de libertad. Todos cometemos errores de clonaje a veces. Incluso con la obra.

Hoy vemos a uno de los dos Cuadras. El otro no ha venido. No fue, seguramente, invitado. Vemos hoy al consabido, al tolerable, al "que bonito", al aceptable, al automático para la mara. El otro, el prestidigitador esta en la Casa del Aire. Aquí, o más bien allá donde no hay nadie, excepto las probabilidades... Probabilidades que será, claro está, el Cabo quien las determinará. La arcaica y dolorosa raíz mágica no cabe dentro del grupo de "Los Indiferentes". Sólo él podrá liberarse una, dos, mil veces. No drippings Jack. A las musas también les da celulitis y gota.

**Raúl Quintanilla Armijo**



en la búsqueda de lo que se llama "la voz personal del poeta".

Sí comparto con Belli su opinión de que "ni el mundo ni el amor son espacios claramente definidos para Milagros". En sus poemas hay un afán de "tanteo", un acercamiento cauteloso. Y es cierto. A fin de cuentas, esa es la impresión que me deja el libro de Terán, la sensación de que la autora tantea en diversos temas y voces algo que tiene interés y necesidad de sacarse del pecho y de decirlo para que todos lo sepamos.

3

Supongo que el interés de Terán por la poesía no es casual ni reciente. Eso se nota a través de su trabajo. Pero pienso que aún falta más para que Milagros se proyecte

como una poeta compacta, de temática definida y voz encontrada.

Su colección de versos que abarcan un período de 10 años me dejan pensando que en realidad, Milagros continúa sumergida en esa etapa tan dura para todo creador: la búsqueda de su propio tono, de su propia voz, que al mismo tiempo tienen mucho que ver con encontrarse a sí mismo, aceptarse, descubrirse y vivirse como tal.

Esto no puede lograrse más que trabajando, escribiendo mucho más. Aprendiendo a ser honesto con uno mismo, a descartar y tachar imágenes que no siempre son de aceptación o comprensión general y con las cuales a veces uno se encariña por váyase a saber qué caprichos personales. Aprendiendo a romper el pudor interno que nos

impide escribir las cosas tal cual las vemos y sentimos y no a como suene conveniente para el oído ajeno. Arriesgando, experimentando, buscando incesantemente la originalidad, la exclusividad de ser uno mismo.

Destacan del libro "Las luces en la sien" el poema "Las muecas", que mediante imágenes precisas exactas, pintan una historia, un cuadro, un ambiente. La manera en que está escrito el poema rompe con el hilo del libro, más bien suave. "Las muecas" por directo es fuerte, y aquí sí Terán se atreve a confesarse a sí misma una realidad: la de las muecas de un adiós.

Pariente indudable de este estilo de escritura es también "Adiós Sarajevo" que logra con claridad del lenguaje, hablar con fuerza de otro tipo de adiós, de la partida/ despedida de la ciudad natal, abandonada a fuerza por la peste de la guerra. Las búsquedas de la poesía no son fáciles. El camino es exigente, duro, difícil. Hay gente que nunca termina de andarlo, que se rinde a medio paso. Sobre todo cuando lo que se pretende es un balance entre una obra de calidad y la externación de un nudo que pesa en el pecho. Milagros Terán está en ese camino.

Y esperemos que los desasosiegos de la vida y del oficio no la desalienten para que pueda, junto a sus contemporáneos, conformar una nueva generación que no nos haga perder el gusto por la poesía y que nos muestren sin inhibiciones, los dilemas e inquietudes de todos los habitantes de este fin de siglo.



# MILAGROS TERAN

## La brisa entre sus piernas y la fuerza de las letras

Relación título-poema, forma sensación en el poemario: "Luces en la sien".

Milagros se distrae, se habla, se retrata, se mueve. Quizás por eso sus títulos rozan lo periodístico: "Leon, PoneLOYa, Reuniones de Paz. Hyde Park. Lunch Break". Sus poemas cuentan lo que hace, ve y siente:

**"Enseño las piernas a los transeúntes  
miradas de soslayo  
deseos dormidos,  
pienso en un país sin nombre  
lo imagino a esta hora  
con el sol de mediodía encima".**

Otros hacen el papel de reclamos technicolor y forman parte del poema, y del cinema: **"Adios a Saravejo":**

**"Sólo el gris de los ojos  
y el verde de los uniformes...  
Los discursos vacíos  
y el autobús  
rodando sobre el fango,"**

Los poemas **"Tengo los dedos completos"**, **"La soledad sabrosa"**. **"Hoy no voy a morirme"** están cargados de la misma gracia y naturalidad con la que nos habla de sí:

**"Me convertiré en  
un volcán  
para darme de comer  
a la tierra".**

Sabe escribir, convoca llanamente a las palabras, las engarza con propiedad:

**"Tengo dos piernas largas  
que se doblan  
como los bambúes que están  
frente a la casa-hacienda  
de mi padre  
En la noche se cuelgan  
como enredaderas  
de la cama,  
se deshacen desnudas  
como dos morenas  
que se mueren de pena".**



Sigue, quizás por inercia transitando por lugares evidentes, sustantivos, adjetivos, verbos y cadencias muy leídas en la poesía de las hijas e hijos de Ernesto Cardenal:

**"Me envolveré en cortinas floreadas  
y haré palidecer a los planetas  
me colgaré espejos en las alas  
para que mueran de envidia las palomas."**

Nos dió su media cara. Ella lo sabe. Es la de su portada. Que hable su otra mitad... El mejor poema es el que está por escribir, según dicen las Sefirot. Por el momento ella misma veló su más mirada. Sus labios los reflejó enteros.

P.D. El prólogo de Gioconda Belli sigue la tradición de hablar del presentador en lugar del presentado, hecho que se fue consolidando en los actos culturales del 93.

Su crítica se limita a los elementos que hay entre su poesía y su época y la de la nueva generación, a la que bendice. A Milagros la bautiza como: "tono agudo, fresca inocencia, malicia y desafío."

Teresa Codina. 20 de enero. San Sebastián.



## a/ otro lado del espejo

Para los entendidos en la materia, estar al otro lado del espejo significa ver todo lo que pasa desde otra dimensión. Tal vez una dimensión desconocida, pero no por ello inexistente.

Y Rafael Trobat al tomar estas fotografías se convierte en un ente tras el lente, que observa y espera el momento justo para atrapar ese instante que va más allá de lo obvio.

Estas fotografías no sólo son un testimonio gráfico de la vida en Nicaragua después de la revolución. A diferencia de los foto-reportajes tradicionales, Trobat revela la realidad con ojos de "artista". Y la presenta trascendiendo lo meramente documental.

El artista aparece desde el momento en que Rafael se convierte en un provocador. No se esconde para tomar la fotografía, espera para sorprender y espera para ser sorprendido. Y así establece un diálogo tripartito: entre la situación, la cámara y él mismo. Y la foto llega.

En sus fotos desfilan niños, ancianas, campesinos, trabajadores, vendedoras, prostitutas, homosexuales... que además se traen de jøegue una parte de su ambiente. Diferentes formas de vida impregnadas de ese realismo mágico presente en cada esquina sin que le prestemos atención.

Esa Nicaragua oculta que vivimos a diario se desnuda cansada de fingir. Caen las máscaras del gueguense y aparece la realidad sin maquillaje. Y aunque en algunas fotos se muestra una Nicaragua desconocida, en otras aparecen las mismas imágenes de siempre pero desde otra dimensión, con una singular mezcla de dominio técnico y escénico. Tal vez una rara fórmula de arte, magia y racionalidad.

Ursula Iguarán, la esposa del primer Buendía de Cien años de soledad, nunca permitió que la fotografiaran porque tenía la certeza de que la fotografía se llevaba el alma de las personas. Y aquí está el trabajo de Trobat para demostrarlo.

Cada imagen se lleva el alma de esos pequeños fragmentos de vida cotidiana que aparecen reencarnados en la foto. Y es que Rafael Trobat atrapa el momento irreal de la realidad, el momento culminante en que el espejo abre una grieta para ver tras él.

Iania Montenegro

# Ocurrencias y



## La Saga de Sandino en Galería Códice

Indudablemente uno de los eventos plásticos del año. La presencia de Morales, finalmente (a como a sido recalado por los medios y por Juanita misma) en Nicaragua es un verdadero acontecimiento. Lastimosamente la veracidad de la anterior afirmación es solamente mediana. Armando vino solo prestado. Un coleccionista de Miami nos lo prestó. Es decir se lo prestó a la Juanita. Morales aun no viene a Nicaragua en serio. Su deuda con el país está pendiente.

En todo caso la muestra de La Saga de Sandino (inexplicablemente presentada con un pequeño tumor de naturalezas muertas y desnudos, que nada tienen que ver con la saga en mención y si con el enturbiamiento de su presencia simbólica y sus posibles lecturas), nos permite ver, enfrentarnos y evaluar el momento actual de la obra de Morales.

Si bien la serie en mención es una carpeta litográfica, secundaria en la obra del pintor, su realización ahora en estos momentos es profundamente llamativa. Hoy cuando los hijos de Sandino se debaten en un limbo de intereses extraños preparándose para la proxima perrera del poder, un pintor llamado Armando Morales, levanta la pristina y saludable y ahora olvidada imagen del heroe. ¡Sandino Vive! parece gritar esta vital muestra gráfica. Y grita otras cosas más. Recuerdo "La puesta en el sepulcro", pintado al mismo tiempo en que aca comenzaba a acabar la revolución. Cuadro paradigma? Y ahora, Serie paradigma?.

La verdad es que Morales, conciente plenamente de su estaura, se da el lujo de pintar a Sandino. Total el nunca pareció apoblemado por las modas. Se da el lujo de pintar este nuevo viacrusis, con Pedrón en el papel de San Pedro, machete filudo en mano

en vez del moño de llaves. Y ademas se da el lujo que su "prestado" Pedrón sea bendecido en su terruño por Sergio y por PAC (quien por supuesto lo hizo a control remoto). Le truenan los pinceles a este bato. Y las piedras litográficas también.

La Saga de Sandino: compuesta por siete piezas, que en México fueron presentadas en un contexto didáctico más ampliado muestran su Lucha, sus Generales, su Concertación con el enemigo (perdón, quiero decir adversario), y los resultados de la misma: Ultima cena (via Tarkovsky), Predicción y "Muerto el payaso": su Asesinato. Lo importante es que esta saga completa en si este ciclo "neobíblico". Lo hace siendo ella misma la Resurrección de la figura del heroe. Esta saga es de alguna manera el "nuevo testamento" de Sandino. Y de nuevo remarco el tiempo en que Morales la realiza. Aca, en Nicaragua y durante la defenestrada década pasada, Sandino estuvo muy de moda, fue incluso rentable para algunos pintores, luego cayó en el olvido. Puff se desvaneció en el aire, con una pequeña ayuda del alcalde, claro está.

No había el Héroe penetrado realmente la conciencia del artista. Sandino permanece más bien en las pintas. Es decir en la calle. En el signo de infinito coronado con una montaña. Pero Morales hoy lo asume y lo hace a como era de esperarse de un artista de su talento y dedicación: Bien\*. Ojalá que el entusiasmo mostrado por todos, organizadores, panegiristas y público, motiven a nuestro pintor a la reflexión. Necesitamos ver una muestra importante de su pintura. El también como Sandino a desaparecido desde hace un buen round. **Fco.Pico**

\*Paradójico y extraño, en algunos momentos esta saga de Morales recuerda la serie de grabados de los Generales que algún día realizó, para posteriormente abandonar Roger Pérez de la Rocha.



## "Turbulencias en León"/ Grupo Virtual ArteFacto

La clausura y permanencia en el Museo Cortazar de la 1era muestra del grupo ArteFacto fue a lo menos tempestuosa. Y bastaría recordar, para verificar lo de "tempestuoso", el "performance" de Juan Rivas con una escultura de Alfredo Caballero, el "performance" de Leoncio poniendo quejas (donde la Compañera), el "Vómito" de Berenice (quien despuntó así en la "crítica" plástica via su adorable libelo: Bereniz List), la "caída a la lona" en un knockout espectacular, de uno de los atrevidos asistentes, las instigaciones del Tarufo y La Inteligencia del Alacrán y so on and on and on...

Finalmente la muestra trasladó sus maritales a la Casa de Cultura de León. Allí una noche de estas fue reinagurada. Linda Wong Valle precidido los idus con cinco poemas puñaladas ("La Cucaracha" incluida, a petición de la claqué) que llegaron al corazón-cito del "ATENEO" leonino. Los poetas leoneses, acompañados de otros de otras profesiones, se agolparon alrededor de la poeta tras su histriónica lectura. La noche continuó y se transformó en aquellarre de las musas cuando los puetas de allá no quisieron quedarse atrás y le pegaron mecha a la lectura. La conferencia de Rodin fue cancelada, de nuevo hasta próximo aviso (siendo esta vez la sexta vez, aunque usted no lo crea, que se pospone desde junio de 1990). El entusiasmo generalizado se virtió posteriormente, y con acento de occidente, en el libro de opiniones y en la noche misma. De nuevo el Comité Central de ArteFacto fue exquisitamente atendido tanto por Jacinto en la Casa de Cultura como por el pintor y arquitecto Pablo Christo Blamis, quién cedió una de sus mansiones

como puesto de mando del susodicho Comité, mas bién excéntrico, que central, a como diría Apolonia. Fue en dicho puesto de mando donde ocurrieron los hostigamientos fránticos en las puertas por parte de uno de los más fanáticos fans de la Linda. Tras dos semanas, en las cuales la exposición fue vista por Raymundo y todo el mundo, incluso por los exdueños de la casa (ah! el problema de la propiedad), la condenada muestra, fue o será clausurada en el parque Darío, para facilitar su accesibilidad a la Mara. Además de inaugurar la expo, y de visitar bares y museos y otros sitios de interés cultural, como la blanqueada Catedral, los miembros de Artefacto pudieron intercambiar opiniones, tanto con un diputado impertérrito, que prontamente se enmascaró con la máscara de la Fiera; con el activo grupo de artistas plásticos leoneses y con el poético y entusiasta director del museo Alfonso Cortes. Vaya itinerario cultural. Tras León Turbulencias y Pasatiempos elevará sus aerostatos hasta caer en los campos cafetaleros de Diriamba en donde establecerá diálogo con Sebastián y donde cualquier cosa podría y podrá pasar.

R.Q.A.(enviado)

## Los Mimados de Mimí y la Super Exposición de Plástica Esso

Gran expectativa ha creado la micro-macro exposición de "Cien Años de la Pintura Centro Americana" organizada por la "Fundación Internacional Mimi Hammer", es decir "Rubén Darío" y financiada por la compañía Esso. De que lubrican sus lubricantes: Lubrican. Esso cedió la sindulita de 60.000 dolares para el desarrollo de este importante proyecto cultural. Y decimos importante pues

es fundamental todo aquello que vaya encaminado a que los centroamericanos nos conozcamos entre sí.

Como siempre sí, no han faltado los pelos (esta vez rubios) en la sopa. Los elegidos de Nicaragua, aunque todavía supuestamente no se sabe (ja), fueron "teóricamente" hablando: Alex y su corte en las triple A y María Gallo, Dennis Nuñez, Patricia Belli, Jorge Korea, un primitivista y María Jose Zamora en doble A ("el relevo"). Los preseleccionadores criollos de siempre (lease Lola, Julio, Mercedesitas, ahora Juanita que sigue sus pasos y alguno que otro Práxico) escogieron pues y de antemano a los mimados de la "relevación". Luego vendrán los "verdaderos" expertos a escoger lo ya escogido. Entre los "verdaderos" expertos de esta vez están Jose Luis "Sonrisa" Cuevas (quién en declaraciones públicas dadas recientemente en Managua, en un programa de televisión, se lamentó de la poca obra que se le "permitió" ver. Apenas lo dejaron mirar la obra de los de siempre), Bélgica Rodríguez (del Museo de las Américas de Washington) y Miguel Cervantes (del Museo de Monterey). Sorprende, de alguna manera (pues tiene algunos aciertos), la "pre-selección" considerando la lista de ausentes de los jóvenes (p/e Ernesto Cuadra, Aparicio Arthola, Juan Rivas, David Ocón, Jorge Tablada, Rafael Castellón/ para solo quedarnos en el campo de la pintura). Que criterios generales se usaron para esta selección? Sepa Judas. De todas formas la muestra va y ojalá que la selección de obras, ya que la de artistas deja algo que desear, sea más acertada y seria ahora que vendrán los comisarios internacionales.

Mimí, próxima ministra de cultura y de facto ministra de cultura ya, según sus admiradores y cepillos, declaró que todas las pinturas serían "bonitas y tras la excelencia". Por último, lástima que se siga favoreciendo el formato tradicional de la plástica, a

estas alturas del siglo. Que pasó con la escultura? con la gráfica? con el dibujo? con las instalaciones? Nel Pastel: canta suavemente el viento, mientras nosotros felicitamos a Mimí y a sus mimados.  
MS-Tres

## Y ya que estamos con Mimí, sigamos con Mimí y su Simposio de Poesía

Celebrado en el Olof Palme durante los últimos días de Marzo, con todas las de ley y con picos y cafe, este Simposio de Poesía, reunió a las diversas generaciones de poetas nacionales en un simulacro de abrazo concertante.

Las notorias y notables ausencias de varios poetas encabezados por CMR y Ernesto (uno por supuestas razones intelectuales y el otro por razones siquiátricas, según las "agudas" observaciones de uno de los asistentes) y seguidos por casi toda la generación nueva de la poesía nacional, saetearon desde comienzos la imagen del Simposio.

Los que si llegaron pudieron escuchar diversas ponencias elaboradas por investigadores y poetas nacionales (Alvaro Urtecho, Julio Valle, Donaldo Altamirano, Fanor Tellez, Anastacio Lovo, Daysi Zamora e Ivan Uriarte. Lamentablemente las ponencias no han sido publicadas aun.

Como era de esperarse el ala auto-exiliada ("y no publicada por la revolución") de la poesía nacional asumió, vigorosamente y sin pelos en la lengua, el liderazgo y la atención, tanto de los medios como de los poetas.

Entre los mayores y más divertidos entrenamientos de la jornadas del Simposio estuvo la elaboración de "LISTAS" (purgadas y expurgadas) en donde aparecían y desaparecían poetas, poetas y poetas.

Estas mismas condujeron a los acuerdos finales del Simposio entre los cuales destacan la publicación de otra Antología de Poesía Nicaraguense (Esta vez, según Mimí, abarcara 1000 (mil) años de poesía); la publicación de una Revista de Crítica Literaria y según rumores de última hora (con el perdon Rothschuc Villanueva), una Antología Mayor de todas las adulaciones y cepilladas verbales a las que fue placenteramente sometida Mimí durante las 72 horas que duró el evento. Mimí no sabe ahora cual publicar primero debido a la "importancia" fundamental de ambas para el desarrollo de la Kooltura Nika. Se espera que solicite la asesoría de un comite internacional para tomar tan vital decisión. Para mientras tal vez publique las ponencias. Felicidades de nuevo Mimí. Que los dioses y los alcaldes estén siempre contigo Musa de la Minifalda.

Sledge Hammer

## Partida del Bufón Mayor: Lo que queda de la Patria está o debería estar de Luto Riguroso y Burlesco.

a L.R.

Coronel Urtecho ha partido. Caronte lo ha raptado. O cuanto le ha costado hacer esto. Era José, par de Eneas y del fortachón de Heracles. Perdemos pues pero No. Su esencia permanece. La burla, la experimentación por que Si. El atrevimiento. La Provocación. La Provocación. La Provocación. La Provocación y más Provocación. Y mientras el legado crece, no necesariamente paralelo al número de homenajes, los otros que pagaron su óbolo para el raid en panga que cruzó y unió, estos idus de marzo, el Cocito y el San Juan, son, entre la jodarría y la

pasión, Bukowski rodeado de panteras negras y en brama, Walter Lanz con el pajarito Loco riendo a carcajadas en su hombro, Melina Mercuri fumando como condenada, Kurt Cobain arrastrando sus vocales, como siempre y aparentemente el Gato Felix, como colado de última hora.

El Nirvana sea para todos ellos y un bombín con su bastón para Virgilio. Francisco Pico

## La Insurrección Solitaria seguida de Varia



Editada en México por la Editorial Vuelta (dirigida con rigurosidad y acierto por Octavio Paz) *La Insurrección Solitaria seguida de Varia*, por fin llegó a las librerías nacionales. Antes había aparecido en Caracas, el D.F., Bogotá y Madrid. Y aclaramos que fue publicado en México y por Paz, pues acá, ironicamente, el poeta no publica ni le publican en ningún lado (lo último fue el "caso Eliseo Diego"). El bozal que se le ha impuesto no es justificable desde ninguna óptica. Su estatura literaria, no solo nacional sino continental (reconocida tanto por la critica especializada, como por los poetas mismos) no lo debería permitir. Pero no es de extrañar, que

mientras Gonzalo Rojas, ganador del Cervantes afirmaba, hace un par de años en el estudio berlines del pintor Dieter Mashur, reconocía que Martínez Rivas era el más grande de América Latina, aca en su patria lo excluyan incluso de la antojadisa "pata de gallina" chinga de la poesía criolla. El libro, cuarta edición de LIS, de la cual se ha dicho ya demasiado, viene seguido de *Varia*, policromía de poemas diversos de diversas épocas que muestran a un Martínez Rivas clásico y en plenitud de facultades. Duro golpe para los que piensan y profesan desde sus catedras la decadencia del recio y amargo almendro. Ante los hechos es difícil esperar guatuseras y aburridísimas presentaciones y firmas de libros.

Fco.Pico



## ¡Corten! gritó despavorida Doña Gladys

Lo terrible del caso fue que no gritó Corten! con respecto al tortugismo y a la ineficacia generalizada del Instituto de Cultura. No. Gre gritó Corten! a *Sexo, Video y Mentiras*. El video fue así:

**Toma 1.** Vargasruiz y sus programadores programan la película ganadora en Cannes(1992) para que los cinéfilos se recetaran una dosis de buen cine y negro humor;

**Toma 2.** Gladys, que como siempre es una despistada ( más con ese clavo de la Mimí haciendo tantas pero tantas y tantas piruetas), asume a corazón un despiste de Doña Violeta (otra despistada más que se deja ir por el título de la película) y ordena rápida y selénicamente "quitar esas vulgaridades";

**Toma 3.** El público nicaraguense se queda poñoñón;

**Toma 4.** Nicaragua, que ya está *'out del hit parade mundial, makes the headlines again*. Esta vez los "logros" son las dundersas de nuestra ministra de Kooltura.

Desde acá en Artefacto le sugerimos, respetuosamente, a GRE que vea el video. No trabaja la Isabel Sarli y algo ha de aprender. Aunque sea a no mentir tan tontamente.

Federico Chaplin

## Inauguración del Centro Comercial Las Ruinas

No pudimos entrar. No teníamos invitaciones. Mas desde afuera sentimos la dulce patada a Channel number fay.

A.Gris.

## Y para que vean que no los olvidamos: La Unión no ve una

De hecho la última "Actividad Cultural" realizada con éxito pleno fue la presencia de la presidenta de la unión, junto a la presidenta de la república, en las Ruinas del Gran Hotel. Según Róger ambas lucían preciosas a pesar de lo sudaditas. ¡Uff que calor habia! Pero volvamos a la "Praxis" (nombre mas que cínico y paradójico a la luz de la ausencia concreta de HECHOS): las dos últimas convocatorias a asamblea han sido un fracaso. Ya ni los auto-denominados "directivos" llegan. No hay poder de convocatoria. Y como va haber poder de convocatoria si no hay nada en el *bullpen*?. Estamos en Mayo ya y aun no ha habido asamblea. Sugerimos que el *pitcher* estrella salga de su escondite de "abajo" y comience a *pitchar* más arriba (Puede ir a practicar con las máquinas tragamonedas de Dennis/

que tampoco ve una por lo que se ve). De no ser así la Unión Nacional de Autistas Plásticos perderá otra temporada más.

Doc.Martin

## Jackson Browne is Alive

El más reciente compacto de Jackson Browne lo confirma como uno de los mejores cantautores de norteamérica. Esta vez la obra titulada *Im Alive* (Estoy vivo) se compone de 10 rolas que giran alrededor del amor. Y más específicamente del amor truncado y de la insistencia del amado en volver a la prisión del ex-amante. Un álbum en extremo personal y duramente autobiográfico. Al final el Amante sale, sino amado, al menos Vivo. Esa la moraleja, la música impecable y rica. Arregesada a veces, balada aca y mucho feeling por todos lados. En *Too Many Angels* (Demasiados Angeles), una de las más impresionantes piezas del cd, podemos escuchar en voces de acompañamiento a Katia Cardinal (sic). Un muy buen trabajo en una bella canción de desamor. En fin busquen como grabarlo.

A.Gris

## Los Niños, Las Leyendas y la exposición del Correo



Recientemente se desmontó la muestra colectiva de niños y jóvenes alrededor de "Las Leyendas de Nicaragua". La convocatoria a la muestra estuvo muy concurrida, demostrando la creatividad, posteriormente truncada por el sistema educativo, de nuestros niños. La sola selección de trabajos mostró una imaginación prodigiosa de parte de los menores. Una visión de hecho críptica y oscura

## Nicas a Cuenca

Dennis Nuñez, Yelbita Ubau y Carlos Montenegro son parte de los artistas nicaraguenses que nos representarán en la importante Bienal de Cuenca Ecuador. Es esta la cuarta edición del prestigiado evento, organizado y presidido en sus inicios por el arquitecto y teórico Patricio Muñoz (autor de "Cuenca Bienal" publicado en el número 6 de *Arte-Facto*). Suerte pues a todos.

## 4 Paletas Nicaragüenses

Con este poco original y equívoco título están exponiendo 4 pintores nicas en la Galería de Arte Balboa de la ciudad de Panamá. Aparicio Arthola, Rafael Castellón, Oscar Rodríguez y Donaldo Aguirre son los designados de este batallón. Alegra al menos que estas muestras independientes y marginales incluyan a la generación nueva de nuestra plástica. Ya el status tiene a su manada (vestida y peinada de moña) y los terneros y terneras *de plástico* que tienen que ponerse vivos (as). Como el objetivo de esta pequeña muestra era comercial, desde acá les deseamos el éxito esperado y ojalá que no vuelvan paleta.

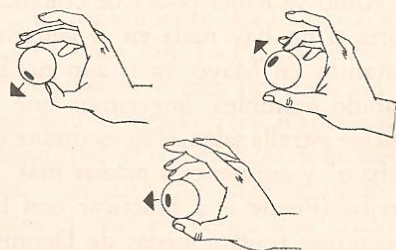
## Expulsión de los Elegantes

En una medida audaz y sorpresiva la dirección de Elegancias les canceló el contrato al Comité Editorial en pleno y en conjunto. Así los elegantes y distinguidos poeta Chow, Quincho Ibarra y el Negro Bravo fueron defenestrados de sus oficinas y perjurnes. Se rumora que el ajuar cyberpunk tercermundista utilizado por

uno de ellos fue el causante del diferendium entre la distinguida dirección y el bohemio Consejo.

## Von Voyage Camilo Zapata

Celebrado recientemente este acto de homenaje al creador del son nica derrochó no solo sinceridad y cariño genuino hacia el veterano compositor, sino también desorganización, falta de creatividad y pobreza (el cronista de El Nuevo Diario debió haber asistido a otro acto). "Organizado" por el Centro de Artistas Nicaragüenses (CAN) en su local, ex Tayacanes, la velada incluyó la participación de bandas de guerra, un mariachi cantando con pistas, Luis Pérez, Cristal, Estrella Luminosa (grupo de danza folklórica infantil), Mario Montenegro y otros artistas. El sitio presenta lamentables condiciones, el auditorio estaba alumbrado con tres bujías de 60, por ejemplo. Esta situación es realmente alarmante y deberá hacernos reflexionar acerca del papel de *paria* del artista en Nicaragua. Que pasa con el patrocinio oficial y privado? Donde están el Instituto de Cultura, La Fundación Internacional Rubén Darío, las empresas privadas de antiguos burgueses de "cepa" y nuevos burgueses "sandinistas"? No se oye! Se va pues Camilo para la yunai, otro más del taller cajina. Tal vez allá, ya que no ha muerto, sea más apreciado. Para él zapotes y las zapatas de Van Gogh.



## Nicaragua en las Noticias Internacionales

La siguiente noticia apareció publicada en la revista norteamericana de artes plásticas ARTnews (diciembre de 1993)

## Un Paisaje Latinoamericano

Más de 90 críticos- principalmente de Europa- se reunieron en San Juan, Puerto Rico, para el 27 Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), cuyo objetivo fue probar el rol e impacto de América Latina en Occidente. Terminada en octubre la reunión concluyó con una resolución para crear nuevos capítulos y reactivar los antiguos en toda A.Latina. Además de reelegir a Jacques Leenhardt como presidente de AICA por un periodo más, los críticos visitaron el Museo de Arte de Ponce, las galerías de arte de San Juan en donde exponían entre otros, Julio Rosado del Valle, Francisco Rondón, Domingo García y los más jóvenes y experimentales Mari Mater O'Neill, Arnaldo Roche-Rabell y Julio Suarez. Se decidió también que países con refrenos y obtáculos para la libertad de expresión, tales como Paraguay, Bolivia, Panamá y Nicaragua, serán vigilados por el comité latinoamericano de AICA. "Está sera una manera de ayudar, para que las voces, muchas veces disidentes, sean escuchadas fuera de sus países," comentó José Pérez Ruiz, uno de los vice presidentes de AICA y presidente del capítulo Puertorriqueño. La próxima reunión de AICA se llevará a cabo en Suecia el año de 1994.

Eneid Routt-Gómez / trad. F.Pico

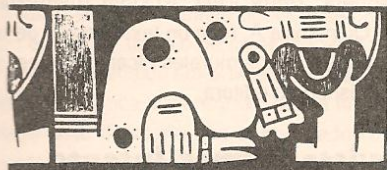
marca los trabajos de estas muchachas y muchachos. Quizá la propia historia patria nos explique esta percepción de la inextricable realidad infantil. Acá tenemos bastante neo-terror para rato chicos. La muestra, montada en el salón principal de Telcor, estuvo a la vista de miles de nicaragüenses, que día tras día la recorrieron y la comentaron. Una experiencia de resultados altamente positivos, que deberá ser repetida muchas veces. Exito de Telcor, del INSSBI y de (otra vez Johnny) Mimí. Pero más que todo de los niños y sus visiones torturadas. Un S.O.S. a quien quiera oírlo. La estampilla ganadora no basta y el terror cotidiano sobra.

RQA

## Patricia ya es mamá

Y además la mujer MAS FELIZ DE SU VIDA. Nosotros también.

F.Pico et all en ArteFacto



## PLAN PARA JUBILAR A UN POETA

Duerma hasta babearse  
y muévase muy despacio todo el día

No se apure por nadie ni por nada  
ni siquiera los mosquitos.

Quédese en su jugo  
por lo menos hasta el medio día.

Mientras los otros trabajan  
ordene sus ideas en la ducha una hora.

El desayuno debe durar hasta las 11  
pero si no almuerce hasta las 3.

Evada las exigencias y solicitudes quejándose  
sobre calambres, dolores de cabeza, lo que sea.

Deje libros y papeles en todos los rincones posibles  
para evitar que los burócratas te jodan.

No hable con gente que no puede  
conversar de literatura, magia o jazz.

Ignórelos a menos que se trate de sexo  
o para tomar vino.

Reciba a poetas y traductores con tanta frecuencia como sea posible  
y sobre todo si es para discutir tu obra.

Cene con elegancia cuando pueda.  
Beba, sueñe fume hierba con amigos.

Delibere con paciencia y a fondo.  
Cada detalle cada palabra tiene que ser tallada con cuidado.

Toda la noche recite cuentos improvisados  
y canciones del corazón desde las diez direcciones.

Reserve grandes lapsos de tiempo solitario  
de allí vienen nuestros momentos más inspirados.

Si está aburrido, lea o vaya a un café.  
No se meta de repente en cosas ambiciosas.

Las cosas cuidarán de si mismas.  
Si no lo hacen, es por su propia culpa.

Repita después de mí: Yo tengo solo una responsabilidad-  
escribir buenos poemas.

Repita después de mí: lo siento, pero soy poeta.  
Soy un hombre muy muy ocupado.

## Joe Ritchie

Traducción de Joaquín Gutiérrez y taller de lunes  
San José, Costa Rica

## Post-Scriptum: a Sandino en las Ruinas

Al fin quedan reveladas las incognitas! A la par de la noticia "Llega a Nicaragua la Incineración", Barricada (18-04-94) publica la lista de los verdaderos "mimados" y escogidos para la exposición: "Pintura Centroamericana, una visión 1890-1990". *And the winners are* (como era de esperarse): Armando Morales, Rodrigo Peñalba, Alejandro Arostegui, Orlando Sobalvarro, Leonel Vanegas, Róger Pérez de la Rocha / y Asilia Guillén, Omar de León, Alberto Ycasa, Fernando Saravia, Juan Bautista Cuadra y Carlos Montenegro. Como se ve hay algunas sorpresas. **Primero** que nada, la Fundación y sus *advisors* hecharon al cesto de la basura la idea de la muestra del "Relevo". Ni un solo joven o medio-joven va en esta muestra. O sea, el relevo se quedo oliendo el dedo (aunque por lo menos los invitaron al convidio). **Segundo**: una sola mujer va en la expo y como siempre representando a "las bordadoras" de nuestra plástica primitivista (la verdad es que aca hay por lo menos dos mujeres que pintan mejor que cinco de los elegidos/ cosas matemáticas broderista), **tercero** la lista de ausentes pesa demasiado en relación a por lo menos la mitad de los escogidos. (Que pasó por ejemplo con Toribio Jerez, Roberto de la Selva, Rubén Cuadra, Rolando Castellón, Bernard Dreyfus, Leoncio Saenz, Genaro Lugo, Silvio Miranda, Cesar Izquierdo, Julio Vallejos?) Además de los escogidos, la noticia informa que la muestra itinerante "reune a más de 60 pintores centroamericanos, que expondrán sus obras en México y Nueva York" chico.



# Libros y Revistas Recibidos

## La Universidad números 6 y 7

Revista de la UNAN/ Managua Nicaragua  
Los dos últimos números de la Revista "La Universidad" vienen a ser, por sus contenidos, un notable aporte a la bibliografía nacional. Ambos tratados de manera monográfica. Uno, dedicado a Salomón de la Selva, con un precioso texto llamado Lección "Pervigilium" y el otro, dedicado a la Reincorporación y Saqueo de la Mosquitia. En las portadas cuadros de Patricia Belli y Tito Chamorro.

## Ilustra

revista centroamericana de arte y literatura  
Tegucigalpa / Año I / No I (1993)

"Nos impulsa en este esfuerzo el puro afán de contribuir a la divulgación amplia y sistemática de nuestros valores artísticos, del trabajo creativo que actualmente se esta plasmando en nuestra región..." dice el editorial de este primer número de *Ilustra*. En su contenido destaca la sección dedicada al poeta hondureño Oscar Acosta y la sección Galería de Arte, donde por Nicaragua se presenta a Alejandro Arostegui. Desde *Artefacto* nuestros mejores deseos para los editores.

## Cuadernos de la Plástica Nicaragüense No.2

Editado por la *Galería Codice*, en su segundo aniversario, este segundo cuaderno presenta curriculums y textos breves acerca de 27 pintores y pintoras nicaraguenses. Un buen trabajo de recopilación de textos acerca de nuestra plástica. Lastimosamente el aspecto crítico brilla por su ausencia. Las fotos, tanto de las obras como de los artistas, de Anibal Vivas: bastante bien y decidoras e igual el diseño mismo del cuaderno. Talvez el número tres presente una visión crítica de nuestra plástica.

## Third Text incorporating Black Phoenix

Perspectivas del Tercer Mundo acerca del Arte Contemporaneo y la Cultura./ Numero 24  
Otoño 1993

Londres Inglaterra

Fundada por Rasheed Araeen esta revista es uno de los más serios intentos de cohesionar un pensamiento crítico y progresista, desde una óptica tercermundista, en torno al arte y la Cultura. El presente número se mete con las relaciones existentes entre la **violencia** y la **representación**. Colaboran, entre otros, Abdelali Darouch (con su texto acerca de Matisse/publicado en *ArteFacto* 7), Gerardo Mosquera, Herta Wolf, Rustom Bharucha, Raúl Quintanilla A. (con un texto acerca de la destrucción de los murales nicaraguenses) y Jean Fisher, su editora.

## Revista Primer Intento

Artistas de León

En noviembre pasado apareció el primer número de esta publicación. Dedicada a promover y divulgar las diversas manifestaciones culturales leonesas. "**Primer Intento**" destaca en sus páginas testimonios, poesías, homenajes diversos y profusos y textos artísticos realizados por autores de Leon. Vale la pena mencionar, entre otros, textos demasiado breves de Rubén Cuadra, Pablo Blamis y su coordinador Daniel Pulido. Su formato apaisado y su diseño están bastante bien. Su impresión y levantado de textos de nivel básico y primario le dan aire de boletín universitario. Esperamos solamente que rompan un poco el caracter provincial leones. (Abranse) y ojalá el nombre de "**Primer Intento**" no se vuelva un estigma. Adelante.



## **Revista Fe de Erratas**

(números 3,4,5)

Chicago; Illinois/ EEUU,

Editada por el **Taller literario de Inmigrantes el Lugar Sin Límites**, Fe de Erratas es una pequeña, pero deliciosa revista de literatura (claro está). Escrita en su totalidad en español la revista presenta tanto poesía, cuento y en sus últimos y mejores números, crítica literaria. Formato media página, de diseño rico y con contenido fresco y entusiasta. En su consejo editorial figura el nica Ricardo Armijo. A él y a todos sus compañeros de aventura nuestros saludos, mucha Fe y pocas Erratas.

## **Directorio de Arte de América Latina**

Publicado por el Museo de las Américas OEA/ Washington

Coordinado por Bélgica Rodríguez, directora del museo, este directorio es un documento elemental para cualquier investigador, comprador o galerista relacionado a las artes latinoamericanas. Aparece información (de todos los países latinoamericanos) relacionada a críticos, Galerías, Museos, Publicaciones de Arte y Cultura, entre las cuales figura **Arte-Facto**. Un excelente trabajo de investigación y recopilación emprendido por el Museo de las Américas. Como única sugerencia, valdría la pena cotejar este directorio con el publicado por la revista Latin American Art. Tal vez compartir información e ideas. En la próxima edición se espera un mejor trabajo de diseño, de tipografía y diagramación.

## **Antología de las Artes Plásticas de Honduras**

Suerte de memoria gráfica de los certámenes plásticos realizados, cada noviembre 15, en Honduras, esta Antología, está dedicada a José Antonio Velásquez, el destacado pintor primitivista hondureño. Aparecen además un recuento de las obras, artistas y tendencias presentadas al concurso. Más de 90 artistas son representados con curriculum y fotos de sus obras en este catálogo. Como siempre la ausencia de una óptica crítica perjudica notablemente si a esta catalogo.

## **La Otra Cultura / Guillermo Rothschuh Villanueva**

Editorial UCA/ Serie Comunicación

La más reciente obra de Rothschuh nos presenta una serie de "propuestas para el cambio". Específicamente el autor enarbola las banderas de la **Tolerancia** y del **Diálogo**. Así en un país tan polarizado, violento en potencia y en práctica y empobrecido como el nuestro lo único que queda es el diálogo y la tolerancia. Rothschuh se dirige en primera instancia a los periodistas de los medios de comunicación. Los cuestiona, les endosa su tuco de culpa y a la vez los ordena caballeros y caballeras de la nueva mesa del cambio. Ojalá que este libro circule entre todos los colegas de los medios. Diseño audaz, atractivo y subliminal (foto del autor incluida), prólogo simpático de Edgar Tijerino haciéndose el serio y textos breves e inteligentes. La única crítica sería el "citismo". "Te pasaste" Guillermo, como diría Pedrito..

## **Contra-corriente/ Jacinta Escudos**

UCA editores/ El Salvador

Segundo libro de Jacinta Escudos, escritora salvadoreña, residente en Nicaragua. Esta vez son 19 cuentos los que nos presenta la autora. Desde el título mismo de este pequeño libro se espera lo que vendrá. El lado oscuro de la Luna. Espejo negro, nada inocente y si provocador. De muerte lenta: "**El Tenedor de Mama**", "**Última Cena con el Presidente**", "**Mi Novio el Asaltante de Bancos**" (ganador de algún extraño certamen de cuentos libros) y "**Cuando Margarita se fue a Miami**". Cuentos cortos y siniestros que retratan tanto a los personajes y autora como nuestro cotidiano infierno centroamericano.

## **Una Nueva Filosofía de la conciencia y la libertad**

Estudios sobre la obra filosófica de Alejandro Serrano Caldera  
Editorial Universitaria/ UNAN

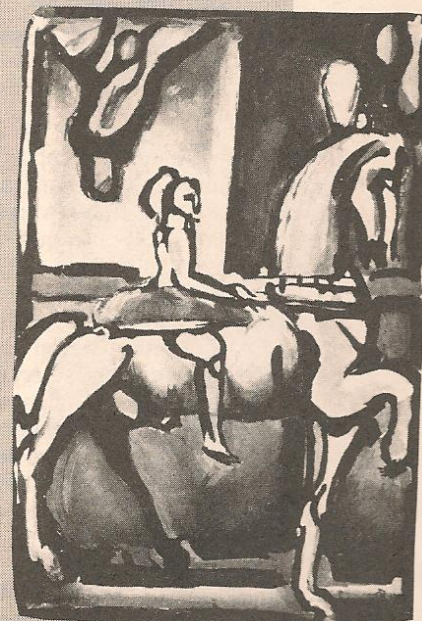
Recopilación de textos que giran en torno a las ideas de Serrano Caldera. Un bonito libro, con feo diseño, para acercarse a la obra de nuestro principal filósofo nicaragüense. En es-

tos momentos cuando el supuesto "fin de las ideologías" entrona al capitalismo (o neoliberalismo, para estar de moda) como dios de la Posmodernidad, la obra de filósofos, quizás marginales, como Serrano Caldera, que cuestionan, critican y disectan el injusto y nefasto status quo, son no solo preciadas sino más que necesarias.

Textos todos :



María Marcos



# Ovillejos, cartas y mensajes

Managua, febrero 21 de 1994

Raúl Quintanilla Armijo y  
Juan Bautista Juárez

Amigos:

He leído la mayor parte de los números de la Revista "Artefacto" que ustedes quijotescaamente dirigen. Considero que en el género literario y artístico es lo mejor que actualmente se publica.

Y todo esto resulta más meritorio cuando el único afán que ustedes han demostrado, junto con el Consejo de Redacción, es el de divulgar la cultura, lo cual, además de loable, es de razón estimular y más que todo reconocer.

No desmayen y que sean los escogidos los que aplaudan.

Octavio Robleto

Ciudad de la Habana  
14 de noviembre 1993

Señor Raúl Quintanilla A.

Estimado amigo

Recibimos en el Centro el ejemplar de la Revista **Artefacto** que enviara a Ibis Hernández, quién se encuentra en estos momentos en México por lo que en su nombre agradezco su gesto.

Aprovecho para comunicarle estamos preparando la **Quinta Biental de La Habana** que ha de celebrarse en mayo de 1994. Como en las dos últimas ediciones, hemos articulado el proyecto en torno a un asunto específico que servirá de base para la selección de los artistas, la invitación de críticos y la concepción del programa de actividades.

En esta oportunidad dicho asunto ha sido enunciado como "**Arte, Sociedad y Reflexión**". Numerosos artistas de Asia, Africa, América Latina, y el Caribe, han abordado en sus obras aspectos dramáticos de nuestra realidad social,

como el deterioro del entorno y los problemas relacionados con la migración y la marginación; la influencia de los medios de comunicación y la cultura de masas; las celebraciones, festividades, mitos y ritos; así como otras expresiones de la cultura popular que han sido reelaborados por los artistas a través de una apropiación desprejuiciada e inteligente. Son estos algunos de los aspectos sobre lo que queremos llamar la atención y reflexionar.

Espero que esta información le sea de utilidad, a la vez que pueda ser del conocimiento de sus colegas.

Agradeciendo una vez más su gentileza.

Le saluda

Hilda María Rodríguez

Jefa de Departamento de Investigaciones  
Centro Wifredo Lam



Managua Enero 1994

Antonina Vivas  
PNUD

Antonina:

El motivo de la presente carta es responder a las insolencias vertidas por tu sonora y sensual voz durante la lectura de poesía errática del grupo **Imagen** en la Ruth Amaya.

Como has de recordar aquella cálida y húmeda noche de noviembre nos increpaste por "*morder la mano que nos ali-*

*mentaba*". Estabas molesta y exacerbada por un texto acerca ("en contra de"-dijiste vos) el grupo Praxis y por una crítica ("burla"-dijiste vos) a Doña Gladys.

También dijiste, además de lo de los paréntesis, que "cuando uno tiene riale\$ (sic verbal) uno dice lo que quiere, pero que cuando a uno le DAN, debe tener más cuidado", "Ser más cuidadoso". Te referías a la "ayuda de impresión" que el PNUD había brindado a nuestra revista.

Pues bién Antonina, si alguna vez hubiésemos pensado que el "precio" de la "ayuda de impresión" del PNUD era el silencio y la abulia, jamás la hubiésemos solicitado. Y así como nos dijiste que no nos volvías a dar riale\$, pues nosotros Antonina, no te volvemos a pedir.

**Alea jacta est Brutus.** Para tu deleite si, te copio un parrafo del intelectual cubano José Antonio Portuondo, tomado de su texto "**Crisis de la Crítica Literaria Hispanoamericana**", escrito en 1951, y aun en plena validez gracias a los comportamientos y concepciones limitantes, como las tuyas.

"...Las revistas literarias viven siempre en precario, recostadas de los recursos pecunarios de sus editores o reduciendo sus formatos hasta la desaparición total, al compas de los escasos anuncios y la raquíta lista de suscriptores...La crítica y la reseña son forzadas a una simple función de propaganda comercial si es que no se las obliga a descender a la servidumbre...o a propagar la última consigna con que se alimenta la histeria nacional e internacional...El crítico honesto acaba por enmudecer o por escribir solamente lo que estima elogi-able..."

Pero no hay nada Antonina. Pronto te enviaremos, aunque sea atrasado tu número 8 de ArteFacto.

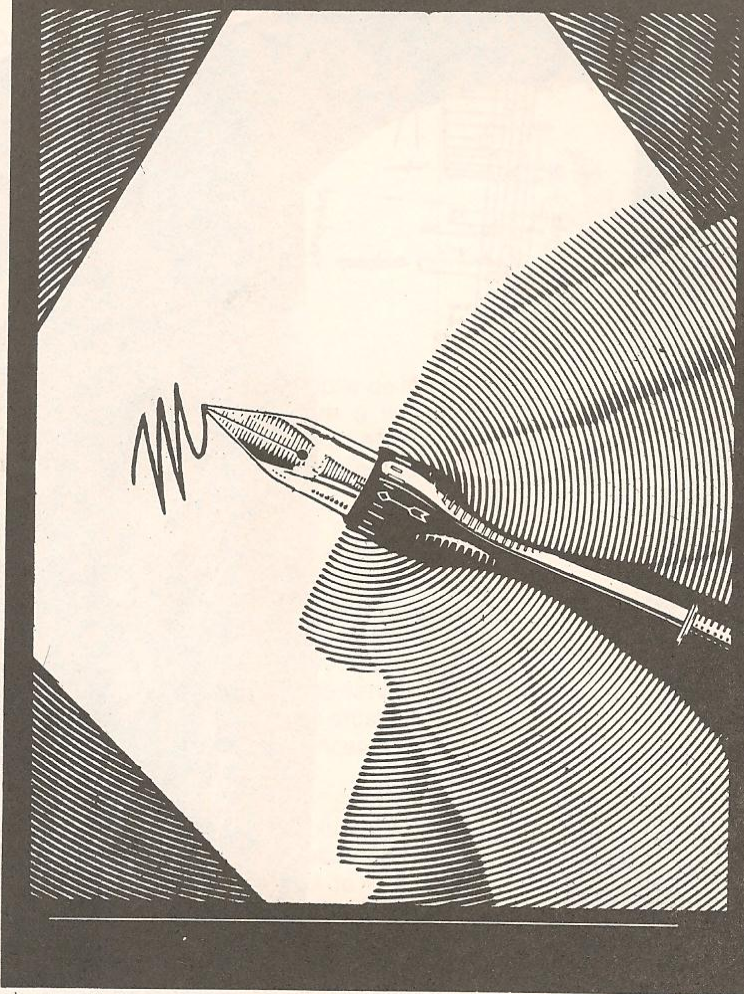
Tuyo

Raúl Quintanilla Armijo  
ArteFacto



# MED

POR UNA CULTURA LITERARIA NICARAGUENSE



# Facto

ArteFacto

Nombre	Tel
Dirección	Pais
Ciudad	Valor: \$
Adjunto: <input type="checkbox"/> Cheque <input type="checkbox"/> Giro postal <input type="checkbox"/>	A partir del número:
<input type="checkbox"/> Ejemplares anteriores	Números:

# Arte

SUSCRIPCIÓN  
Facto 4 números / 1 year 4 issues

Apartado Postal: 6128

## ArteFacto

Suscripción Nacional: US\$25.00  
Suscripción Internacional US\$ 50.00

# Ya llegó

CARLOS  
MARTÍNEZ RIVAS

## LA INSURRECCIÓN SOLITARIA

SEGUIDA DE  
VARIA



Vuelta

La poesía de Carlos Martínez Rivas ha sido comparada con la de Rubén Darío o Salomón de la Selva. Preciso y de intensidad epigramática, artífice de la poesía amorosa, el poeta nicaragüense incluye también en esta edición, única autorizada de su obra poética, las últimas cuatro décadas de su producción inédita.

Elogiada unánimemente por críticos como Félix Grande ("sin ese festivo dominio verbal —de que no carece jamás—, sin ese fino esplendor que alguna vez se ha llamado 'una sensualidad de la inteligencia', estaría entre las más desoladas de habla castellana"), su obra, desde la publicación de *El paraíso recordado*, ha ejercido una influencia constante en poetas más jóvenes, por su rigor y dominio verbal.

El crítico ecuatoriano Miguel Donoso Pareja ha escrito: "Martínez Rivas es, sin duda, un extraordinario poeta, un poeta del que se irá hablando cada día más, lenta pero irremediabilmente".

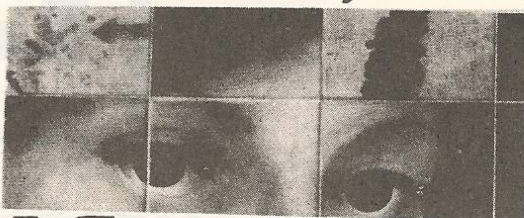


LA IMAGINACIÓN

CARLOS  
MARTÍNEZ RIVAS

## TECNOSERVICIO

Dirección: Edificio Alpha  
frente al Colegio Teresiano.



"En Baños, Azulejos y Accesorios"

Codina tu piel  
en algún lugar  
de la Mancha

Cueros Codina

## Colaboraron

**Celeste González:**

Fotógrafa y recopiladora mítica nicaragüense

**Rubén Darío:**

Manipulado y desconocido poeta nicaragüense

**Raúl Quintanilla Armijo:**

Editor Artefacto

**Milagros Terán:**

Poeta nicaragüense, residente en Washington

**Octavio Robleto:**

Poeta y dramaturgo

**David Craven:**

Investigador y teórico de arte norteamericano

**Otoniel Guevara:**

Poeta salvadoreño

**Juan José Arreola:**

Escritor mexicano

**Gerardo Mosquera:**

Crítico e investigador cubano

**Nora Muchnik:**

Escritora argentina, residente en México

**Teresa del Conde:**

Crítica e investigadora de arte mexicana

**David Ocón:**

Artista Plástico nicaragüense

**Francisco Pico:**

Diletante e ideólogo nicaragüense residente en las nubes

**Charles Bukowski:**

La fiera

**Jacinta Escudos:**

Escritora salvadoreña residente en Nicaragua

**Carlos Martínez Rivas:**

Poeta y dibujante nicaragüense

**Teresa Codina:**

Escritora y periodista española residente en Nicaragua

**Rafael Trobat:**

Fotógrafo español

**Henry A. Mancía:**

Investigador y crítico de arte hondureño.

**Oscar Fontrodona:**

Escritor y crítico español

**Carola Brantome:**

Poeta nicaragüense

**Aparicio Arthola:**

Pintor y escultor nicaragüense,

**Carlos Vicente Ibarra:**

Poeta y diplomático nicaragüense

**John Berger:**

Crítico y escritor inglés

**José Coronel Urtecho:**

Poeta y escritor nicaragüense

**Apolonia Gris**

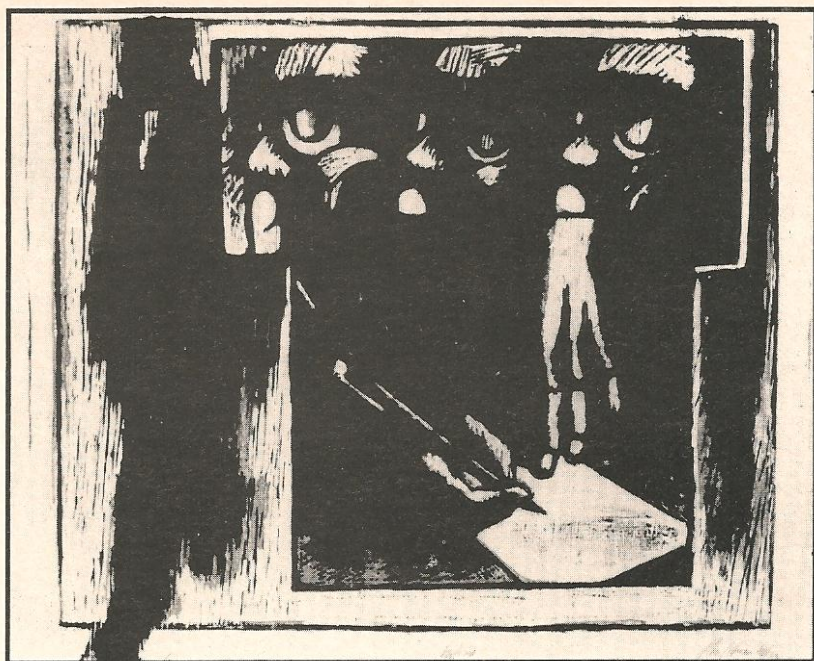
Inventora nicaragüense

**María Marcos**

Paleontóloga y crítica nicaragüense

**Juan Ignacio Isidoro Grandville**

Dibujante y ensoñador francés.



John Pitman Arce

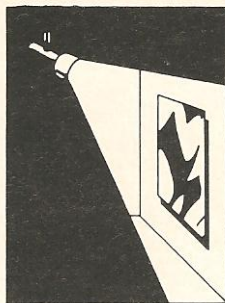
# número doble 8 - 9

ArteFacto

Zona cultural autónoma

NICARAGUA

Impreso: Editorial El Amanecer, S.A.



## Agradecimientos

Azucena Armijo de Quintanilla

Jennie Picado

Revista El Europeo (España)

Revista Ilustra (Honduras)

MED (Texto de Rubén Darío)

Revista Ajo Blanco (España)

Revista ART news (EEUU)

El caimán barbudo

Cristina Cuadra

# ArteFacto 9

*Revista de Arte, Cultura y Crítica*

